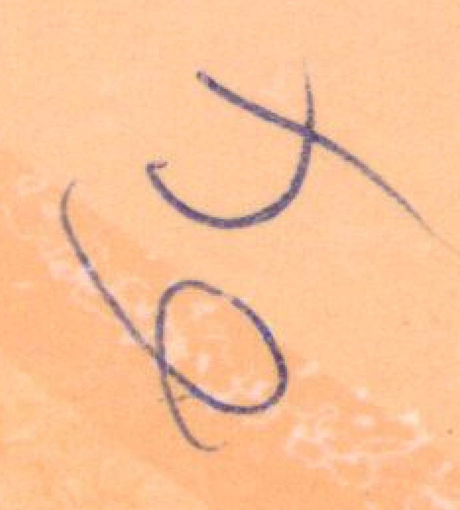
حاتم السالمي

الأقصوصة العربيّة و مطلب الخصوصيّة

مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس أنموذجا



تقديم : د. محمّد الخبو

مطبعة النصر - القيروان

حاتم السالمي

الأقصوصة العربيّة ومطلب الخصوصيّة

مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس أنموذجا

الكتاب : الأقصوصة العربيّة و مطلب الخصوصيّة

المؤلف : حاتم السالمي

التصفيف و الإخراج: مطبعة النصر–القيروان

الهاتف: 856 227 77 – 283 227 77

الطبعة الأولى: ديسمبر 2006

ملاحظة

هذا العمل في الأصل هو بحث بعنوان " الأقصوصة في الأدب العربيّ الحديث بين المراجع النظرية الغربيّة وواقع كتابتها العربيّة" أُعدّ لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها بإشراف الدكتور محمد الخبو، وناقشته لجنة علميّة بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان متكوّنة من الأساتذة: د. صلاح الدين بوجاه رئيسا، د. محمد الخبو مشرفا،د. محمد بن عيّاد عضوا مقرّرا، يوم 08 جوان 2006، وأسندت إلى صاحبه شهادة الماجستر في الدّراسات المقارنة في الأدب بملاحظة حسن جدًّا.

إهــــــداء

إلى والديّ

و إلى إخوتي

إلى الأصدقاء و الزّملاء

أهدي باكورة أعمالي...

شكـــــر خـــاصّ

أتوجّه بخالص عبارات الشكر والامتنان

إلى الأستاذ محمّد الحبو الذي تفضّل بالإشراف

على هذا العمل مثلما تفضّل بتقديمه.

تقديم الدكتور: محمد الجبو

أهو تجاذب بين أقصوصة الغربيّين وأقصوصة العرب أم تنابذ؟

كتب حاتم السالمي بحثا عن "**الأقصوصة في الأدب العربي الحديث بين المراجع النظرية الغربيّة وواقع كتابتها العربيّة**" في نطاق شهادة ماجستير كلية الآداب بالقيروان في الدراسات المقارنة. فكان وفيّا كلّ الوفاء لما يقتضيه منطق هذه الشهادة منه، فأقام عمله على استعراض مقوّمات للأقصوصة الغربيّة استصفاها من كتابين كتبهما منظّران كبيران في الأقصوصة هما تيّاري أزوالد ودانيال غروينوفسكي كانا قد أخرجا ما كتباه عن الأقصوصة مخرج الكتابة النظرية التي جُرّدت من مراجعة فئات مختلفة من أقاصيص الغرب من قبيل بو وموباسان ودودي وتشيكوف وغيرهم ممّن نَجَمَ في مجال الإبداع الأقصوصي العالمي. ثم ولّى وجهه شطر مجموعة أقصوصية لأهمّ كاتب أقصوصي عربيّ يوسف إدريس فنظر فيها نظرا إنشائيّا نشد من خلاله الوقوف على خاصّة الأدب الأقصوصي في مجموعة نراها من أمْكن ما كتب إدريس في مجال الأقصوصة "بيت من لحم". وكان المؤلّف وهو يقلّب النّظر في هذه المجموعة واعيا كلّ الوعي بما أُنجِز من دراسات عربيّة قليلة في مجال الأقصوصة عامّة وفي مجال الدّراسة المقارنة المتعلّقة بهذا المجال خاصّة. وقد وَسَمَ ذلك بالانطباعيّة والتسرّع وعدم تمثّل لمقوّمات الدرس الموضوعي المحايث للأدب، فكان عمل المؤلّف في هذا السياق إضافة لعلّها تكون لبنة متينة في بناء لعمل نقدي موسوم بأكثر رصانة يقتضيها المنطق الأكاديمي.

ولمّا كان توجّه البحث مقارنيّا، كان على حاتم السالمي أن ينجز بابا ثالثا بَهَجت فيه المقارنة بين الأدب الأقصوصي الغربيّ والأدب الأقصوصي العربيّ ممثّلا في نصوص هي من أرقى ما كُتب في مجال الأقصوصة العربيّة حتى الفترة التي كان فيها إدريس على قيد الحياة وليس البَهَجَانُ ظاهرا في الدراسة المقارنة التي أوجبت أن يختار المُؤلِّفُ منهجا بيّن فيه بعض مظاهر الاختلاف والائتلاف بين الأدبيْن المذكوريْن من جهات المكان والشخصية والزمان والرّاوي وغيرها من مقوّمات أدب الأقصوصة، وإنّما نجم هذا البهجان في اكتشاف أنّ ما كتبه يوسف إدريس مناوئ في روحه، منابذ لما هو قائم من مقوّمات عامّة في الأقصوصة، بل هو بازٌّ لما تروّج له أبواق الاستعمار من نسائم مغشوشة عمّا يسمّى بالعولمة منهجا تذوب فيه الذّات والشخصيّة والكيان.

نعم لقد بيّن حاتم السالمي أنّ الأقصوصة الإدريسيّة وإن لامست الأقصوصة الغربيّة في بعض مظاهرها فإنّها، ارتدّت عنها وقد لبست لبوسًا قاهريّا مصريّا أو قلْ شرقيّا تتضوّع منها رائحة الحدّوتة والنكتة كما هو شائع عن جمهور أرض النيل.

ولكن على الرغم ممّا في هذا العمل الفذّ من عظيم المزايا العلمية، فإنّه مع ذلك يثير بعض القضايا من قبيل قضيةّ الرّاوي في الأقصوصة فهل حقّا يوجد راوٍ أقصوصيّ يتميّز عن الرّاوي في الرواية؟ أفلا تكون الخصائص التي أظهرها منظّرو الأقصوصة وأخذها السالمي عنهم غير متعلّقة بالأقصوصة فقط بل تتّسع للرواية كذلك؟ أفلا يكون الغموض الذي يكتنف الرّاوي في الأقصوصة هو أيضا من سمات الرّاوي في عديد الروايات؟

هناك مسألة أخرى لم يتطرّق إليها السالمي في بحثه، إذ لم يقف عليها في النظريّة وهي مسألة وجهة النّظر، أفلا يمكن البحث في هذه الناحية عسانا ندعم ما تُوصّل إليه من نتائج في مجال تخصيص الدراسة الأقصوصيّة؟

لعلّ هذه الأسئلة وغيرها ممّا أثاره هذا العمل القيّم الجادّ، هي أيضا من مزاياه وأنّى للباحث الجادّ أن يدّعي الوصول إلى حقيقة ثابتة أو حكم نهائيّ؟

والحاصل أنّ بحث حاتم السالمي عن الأقصوصة العربيّة في علاقتها بالأقصوصة الغربيّة بحث شيّق في منهجه، بهيج في لغته، صارم في منطق توجّهاته، ظاهرة الشّخصية الباحثة فيه.

محمد الخبو، صفاقس، سبتمبر 2006

المقدّمـــــــة العامّـــــــة

لَفتَتْ الأقصوصة(La nouvelle) في الآداب الأوروبيّة – بوصفها جنسا أقليّا (genre minoritaire) يحظى باهتمام نخبة من القرّاء – أنظار الدّارسين، فصنّفت فيها مصنّفات عديدة عَنِيت بإبراز خصائص هذا الجنس الأدبيّ اليافع، وما تخصيص موضوع كامل في شأنه في الموسوعة الكونيّة إلاّ دليل قاطع على عظيم الحظوة الّتي لقيها في الأدب الغربيّ[1].

وممّا يدلّ على غنائه أنّ تياري أوزوالد (Thierry Ozwald) وجد، في المتون النّصيّة الأوروبيّة المكتوبة في القرن التّاسعَ عَشَرَ، ستَّةَ عَشَرَ نوعا أقصوصيّا[2].

غير أنّ هذا الجنس "الفنّيّ" وهو يهاجر من الأدب الغربيّ الحديث إلى صنوه العربيّ لم يَنَلْ العناية نفسها الّتي حظيت بها الرّواية إبداعا ونقدا ودراسة، ومن آيات ذلك استئثار الرّواية باهتمام الدّارسين العرب بوصفها "ديوانهم الجديد"[3]. ومن هذه الجهة، كان أكثر الباحثين العرب في دراسة الأقصوصة من الزّاهدين. فكانت الأعمال الّتي طرقت باب الأقصوصة ضنينة جدّا، بل ثمّة من اعتبرها مجرّد تمرين أو تدريب على الكتابة السرديّة يؤهّل المبدع لكتابة الرّواية لاحقا [4]، ومن ثـــمّ فالأقصوصة ليست سوى عمل تحضيري لمن أراد أن يرتاض رياضة الروائيّين طالما أنّ العصر الّذي نعيش فيه اليوم هو "عصر الرّواية". لهذا عدّ محمد القاضي الرّواية : "بوّابة ضروريّة يتعيّن على كلّ من أراد من أهل السّرد أن يعدّل ساعته على التّوقيت العالمي أن يدخل منها"[5].

---

(1) - انظر: - Nouvelle, in Encyclopaedia universalis, Paris, France, SA, corpus 13, 1985.

(2) - انظر: - Thierry Ozwald : « La Nouvelle », Ed, Hachette, Paris, 1996, pp. 69-70.

(3) – تبيّنّا ذلك من خلال هذا القول: "وكلّ ذلك يبيّن لنا بالملموس أنّ الرّواية العربيّة باعتبارها نوعا سرديّا جديدا نجحت إلى حـــدّ كـــبير في استقطاب الاهتمام بها، وفرض نفسها، ومنافسة الشّعر (الجنس القديم) على المكانة الّتي يحتلّها. ويبرز ذلك في كون العديدين صـــاروا يعتبرونهـــا "ديوان العرب الجديد". انظر:

– سعيد يقطين: الرّواية العربيّة من التّراث إلى العصر، مجلّة علامات في النقد، المجلـــد 15، ج 57، م.ع .الـــسّعودية، ســـبتمبر 2005، ص. 119.

(4) – محمد القاضي : في حواريّة الرّواية دراسة في السرديّة التونسية، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، جانفي 2005، ص 216.

(5) – لئن كان هذا الرّأي يتوفـــّر على قدر من الصّحة فإنّ وروده في صيغتيّ التّعميم (على كلّ من أراد...) والوجـــوب (ضـــروريّة، يتعـــيّن على...) أفقده الكثير من وجاهته العلميّة. انظر لمزيد التّحري :

– المرجع نفسه، ص. 220.

ولئن تعاظم اهتمام الباحثين العرب في نهاية القرن الماضي بالرّواية — وهذا الأمر له ما يسوّغه — فإنّ ذلك لا يجعل أعيننا في غطاء عن بعض الدراسات العربيّة الّتي سعى فيها أصحابها إلى الكشف عن مقوّمات الأقصوصة تنظيرا وإبداعا[1]، ولقد تزايد اهتمام الدّارسين العرب بالأقصوصة عندما أصدرت مجلّة فصول المصريّة عددا خاصّا بالأقصوصة[2]، وتضمّن هذا العدد دراسات قيّمة من جنس الدّراسة الّتي أنجزها صبري حافظ[3]. ثمّ أتبعت هذه الدراسات الرّائدة ببحوث قطاعيّة ساهمت مساهمة بيّنة في إبراز إنشائيّة هذا الجنس "الوافد"، فمن أهمّ هذه البحوث بحث أحمد السماوي الموسوم بـــ: " في نظريّة الأقصوصة" وبحث محمد القاضي الموصوف بـــ"إنشائيّة القصّة القصيرة دراسة في السرديّة التونسيّة"، ولئن نحا أحمد السماوي في كتابه منحى نظريّا فإنّ محمد القاضي وجّه عمله وجهة إجرائيّة مختبرا بعض الأقاصيص التونسيّة[4].

بيد أنّ النّاظر في كتاب محمد القاضي، سرعان ما يتبادر إلى ذهنه أنّ الدّراسة ستكون شكليّة محضة بما أنّ هـــمّة الباحث ستنصبّ على استجلاء إنشائيّة القصّة القصيرة التونسيّة، ولكنّنا ونحن نتدرّج في تصفّح ما جاء في متن الكتاب نجد حديثا مسهبا عن العادات والمعتقدات والتأمّلات، وهي مسائل مضمونيّة خالصة. ومن ثمّ بدا لنا أنّ بعض ما جاء في متن الكتاب لا يلائم ما يوحي به عنوانه[5].

وبغض النظّر عمّا وجدناه في مثل هذه الدّراسات من تباين بين المنطلق والإنجاز، فإنّ ما كُتِبَ في مجال الأقصوصة العربيّة منهجيّا له بحقل الدراسات المقارنة أنساب وأسباب ضعيفة لهذا آثرت أن أدرس الأقصوصة من جهة المقارنة.

---

(1)- إنّ الإنتاج الروائيّ الغزير غربا وشرقا مقارنة بنظيره في الأقصوصة جعل الرواية محطّ أنظار الدّارسين والقرّاء العرب. ولعلّ هذا الإقبال على الرّواية لا يقتصر على الأدب العربيّ حسب، وإنّما ينسحب أيضا على الأدب العربيّ، وهذا ما أشار إليه بعض الباحثين الغربيّين. انظر على سبيل المثال لا الحصر:

- Thierry Ozwald: « La Nouvelle », Ibid, p.3.
- Daniel Grojnowski : « Lire la nouvelle », Ed. : Dunod, Paris, 1993, p. 1.
- René Godenne : « Etudes sur la nouvelle de la langue française », Paris, Honoré champion Editeur, 1993. p.9.

(2) - القصّة القصيرة اتجاهاتها وقضاياها، مجلة فصول، المجلّد 2، العدد 4، الهيأة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة 1982.

(3) - صبري حافظ: خصائص الأقصوصة البنائيّة وجماليّاتها، مجلة فصول، المرجع نفسه، ص ص. 19-32.

(4) - رتّبنا الدّراستين حسب تاريخ نشرهما :

- أحمد السماوي: في نظريّة الأقصوصة، مطبعة التّسفير الفنيّ، صفاقس، ط 1، 2003.
- محمد القاضي: إنشائيّة القصّة القصيرة دراسة في السرديّة التونسيّة، الوكالة المتوسطيّة للصحافة، ط 1، تونس، مارس 2005.

(5) - محمد القاضي: المرجع نفسه، انظر ما جاء بين صفحتيّ 27 و33.

فلقد ألفيت البحوث المقارنة قليلة إنْ لم نقل نادرة لاسيما البحوث في مجال مقارنة المنجز من نصوص الأقصوصة العربيّة بالمجالات النظرية الغربيّة المرصودة لها، خاصّة إذا وضعنا في الحسبان أنّ هذه النظريّات العلميّة نشأت في مهاد غربيّ واستخلصت من مدوّنات قصصيّة لأعلام غربيّين، ممّا يجعل المقارنة منطلقا علميّا خليقا باختبار قدرة النصّ العربيّ على تجاوز المقرّر في المباحث الغربيّة.

وهذا ما دفعني إلى تخيّر موضوع : "الأقصوصة في الأدب العربيّ الحديث بين المراجع النظريّة الغربيّة وواقع كتابتها العربيّة" ومن ثمّ، يستمدّ بحثنا مشروعيّته من هذه النّاحية.

فأغلب البحوث في مجال المقارنة نحا بها أصحابها منحى عامّا إذ يجري الباحث منهم مقارنة بين نصّ إبداعيّ عربيّ ونصّ إبداعيّ غربيّ بغية الوقوف على تأثّر القصّاص العربي بأعلام الأقصوصة الغربيّة من قبيل ما وجدناه في كتاب كوثر عبد السّلام البحيري المنعوت بـ"أثر الأدب الفرنسيّ على القصّة العربيّة"، ذلك أن همّة الباحثة تعلقّت في قسم من أقسام الكتاب بإبراز مظاهر تأثّر محمود تيمور في كتابة الأقصوصة بألفونس دوديه (Alphonse Daudet) وستندال (Stendhal) وجي دي موسبان (Guy de Maupassant)[1]. ولئن أجريت مقارنات كثيرة بين الأقاصيص العربيّة ومثيلاتها الغربيّة فإنّ عناية الباحثين لم تنصرف إلى رصد علاقة الأقاصيص العربيّة بالنظريّات الّتي رُصدت لدراسة الأقصوصة في الغرب[2].

ومن هنا يثير بحثنا إشكالا هامّا، فهل يكتب المبدع العربيّ على هدي نظريّات الأقصوصة أو يكتب وفق رؤيته الخاصّة للإبداع القصصيّ ؟.

---

(1) - كوثر عبد السّلام البحيري: أثر الأدب الفرنسيّ على القصّة العربيّة، الهيأة المصريّة العامّة للكتاب، 1985، ص ص. 246-247.

(2) - قصارى ما نقف عليه في مثل هذه المقارنات إبراز تأثّر قصّاص ما بأديب غربيّ أو بمدرسة أدبيّة معيّنة من نحو ما نلمسه في قول سيّد حامد النسّاج وهو يتحدّث عن يوسف إدريس: "وتشرّب ما كتبه الواقعيّون في الأدب الروسيّ، وغير الروسيّ أيضا، ثمّ صاغ رؤيته الشموليّة بعدئذ في قصص قصيرة فنيّة". انظر لمزيد التّدقيق :

- سيّد حامد النسّاج: اتجاهات القصّة المصريّة القصيرة، مكتبة الدراسات الأدبيّة، دار المعارف، مصر، 1978، ص. 306.

ثمّ يحسن الوقوف كذلك على عدم التّناسب بين عنوان كتاب حامد شوكت "مقوّمات القصّة العربيّة الحديثة في مصر : بحث تاريخيّ وتحليليّ مقارن" وما جاء في متنه. إذ ألفينا طغيانا واضحا للجانب التاريخيّ في الدراسة بينما وجدنا جانب المقارنة باهتا إن لم نقل شبه مفقود. انظر:

- حامد شوكت محمود: مقوّمات القصّة العربيّة في مصر: بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الفكر العربي، القاهرة، أكتوبر 1974.

ثمّ إنّ الإشكال يصبح ذا بال إذا وضعنا في اعتبارنا أنّ الأدب العربيّ الحديث كثيرا ما رُمي بتهمة تقليد الآخر ومحاكاته لا من قبل الغربيّين فحسب، وإنّما من أبناء لغة الضّاد أنفسهم[1].

بناء على ما تقدّم سنسعى إلى مقاربة واقع كتابة الأقصوصة العربيّة بمقارنته بما جاء في المراجع النظريّة الغربيّة من قواعد وقوانين يشتغل وفقها نصّ الأقصوصة، ولئن كان بحثنا يتنـــزّل في صميم المقارنة فإنّنا سننجزه باستثمار المنهج الإنشائيّ الّذي يقوم على الدراسة المحايثة (immanente) الموضوعيّة للنّصوص طمعا في تحقيق أكبر قدر ممكن من العلميّة. لذلك سنصف المراجع النظريّة الغربيّة أوّلا ثمّ سننتقل إلى استنطاق الأقاصيص العربيّة فمقارنتها بما ورد في تلك المراجع الغربيّة من قواعد وقوانين. لكنّ عملنا لن يتوقّف عند هذا الحدّ بل يتجاوز ذلك إلى الاستنتاج المفضي إلى تقويم واقع كتابة الأقصوصة العربيّة. ومن هذه النّاحية ارتأينا أن نُغْنِيَ المنهج الإنشائيّ بربط العلامات اللغويّة الماثلة في النصّ بسائر العلامات الّتي تماثلها فتظهر أبعادها ودلالاتها[2].

على أنّ المنهج المتوخّى في عملنا لن تتضّح معالمه إلاّ إذا وصلناه بالمدوّنة النصيّة الغربيّة والعربيّة المعتمدة في البحث للخلوص إلى النتائج.

فأمّا المتون النظريّـــة الغربيّة المهتمّة بإنشائيـــة الأقصوصـــة (poétique de la nouvelle) فقد حصرناها في مصنّفين اثنين صدرا حديثا وقد بسط فيهما الباحثان تقريبا أشهر النظريّات الحديثة الّتي يـــمّمت أنحاء مختلفة في دراسة الأقصوصة الغربيّة، ومن هذا المنطلق حرصنا على إغناء ما جاء في مصنّفيهما من مسائل علميّة بما ورد في أمّهات كتب الأقصوصة الأوروبيّة من طريف الآراء وعميق القضايا.

---

[1] - من ذلك أنّ الباحثة حسناء بنسليمان تتحدّث في دراسة لها عن بعض القصّاصين المصريّين قائلة : "ومنهم من انبهر بالإبداع الأدبيّ الغـــربيّ فسار في ركبه، ونذكر من بين هؤلاء يوسف القعيد". نلاحظ أنّ حرف الجرّ (من) في هذا السّياق يفيد التّبعيض، ومن ثمّ فإنّ الكتّاب العـــرب المنبهرين بالإبداع الأدبي الغربيّ كثيرون في نظرها. وحسبنا هذا الشاهد دليلا على رمي بعض النّقاد العرب مبدعينا بتهمة محاكـــاة أدب الآخـــر والنّسج على منواله.

– انظر : حسناء بنسليمان : "بنية الخطاب السّرديّ، علامات في النقد، م 14، ج 54، المملكة العربية السعودية، ديـــسمبر 2004، ص 246.

[2] - النصّ الأدبيّ عند البنيويين نظام مغلق. غير أنّ هذا النّظام في حقيقة الأمر – مثلما يذهب إلى ذلك محمد القاضي – يتكوّن من علامـــات لغويّة لا تظهر أبعادها إلاّ إذا ربطت بسائر العلامات الّتي تماثلها، حتّى ينشأ لنا منها نصّ أكبر هو نصّ الحياة، والحقّ أنّ محمد القاضي استوحى هذه الفكرة من كتاب رولان بارت (Roland Barthes) "S/Z". انظر: محمد القاضي: تحليل النصّ الـــسّردي، سلـــسلة مفـــاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص. 71.

فالمصنّف الأوّل ألّفه عالم القصص (narratologue) الفرنسي دانيال غروينوفسكي (Daniel Grojnowski) ووسمه بعنوان: "قراءة الأقصوصة" (Lire la nouvelle)، والمصنّف الثّاني ألّفه مواطنه تياري أوزوالد ووسمه بـ"الأقصوصة"[1]. أمّا المدوّنة النصيّة العربيّة فتتمثّل في مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس[2] (1927-1991). ويُعزى تخيّرنا لهذه المدوّنة القصصيّة إلى سببين اثنين :

أوّلهما أنّ مجموعة "بيت من لحم" تتكوّن من اثنتيْ عشرةَ أقصوصة، ذلك أنّ تعدّد الأقاصيص يسمح لنا باستجلاء الظواهر الفنيّة المؤتلفة والمختلفة عند المبدع العربيّ الواحد. واتسّاع دائرة النّصوص المدروسة ممّا ييسّر الوصول إلى نتائج عامّة يمكن سحبها على مجاميع قصصيّة أخرى. وهذا ممّا تحبّذه الإنشائيّة بوصفها منهجا علميّا يدرس الأدبيّة (littérarité) لا الأدب (littérature) مثلما يبحث عن القوانين الجماليّة المشتركة المكوّنة لإنشائية جنس قصصيّ ما.

ثانيهما أنّ يوسف إدريس علم من أعلام الأقصوصة العربيّة الحديثة ومحطّة بارزة في تاريخ هذا الفنّ لا يمكن تجاوزها[3]،و فضلا على ذلك فإنّ مجموعته "بيت من لحم" تمثّل مرحلة النّضج والجودة في مسيرة الأقصوصة العربيّة. فإذا اشتدّ عود الأقصوصة العربيّة وصلُب جاز لنا مقارنتها بالمراجع النظريّة الغربيّة المستصفاة من متون قصصيّة غربيّة.

لعلّ في هذا التّقديم النّظري لموضوع بحثنا، ما يجيز لنا تقسيم العمل إلى ثلاثة أبواب مهدّنا لها بتوطئة نظريّة موسّعة تناولنا فيها بالدّرس أهمّ مراحل تشكّل هذا الجنس (الأقصوصة) في تاريخ الآداب الأوروبيّة. ثمّ رصدنا مختلف دلالات هذا المصطلح، فمكّننا هذا من الوقوف على طرائق التّعبير عن المفهوم الواحد بعبارات شتّى تختلف من بلد أوروبيّ إلى آخر. ومن ثمّ انتقلنا إلى تبيّن كيفيّة تعامل العرب مبدعين وباحثين ونقّادا مع هذا المصطلح القادم من الغرب.

---

(1)- سبق أن أشرنا إليهما. انظر لمزيد التّدقيق :

- Daniel Grojnowski : « Lire la nouvelle », op.cit.
- T. Ozwald : « La nouvelle », op. cit.

(2) - يوسف إدريس: "بيت من لحم"، طبعة أولى، عالم الكتب، مصر، 1971.

وقد اعتمدنا في البحث، طبعة دار العودة بيروت – لبنان، (د. ت).

(3) - يقول حسين الواد في هذا الصدد: "وما أظنّ الحديث عن أولئك الأعلام الّذين تأصّل على أيديهم فنّ القصّة القصيرة في الأدب العربي الحديث، يستقيم دون أن نقف طويلا على يوسف إدريس وعلى روائعه". انظر:

– حسين الواد: من طلب الخلاص... إلى أوجاع الكوابيس، تقديم مختارات قصصيّة ليوسف إدريس سلسلة عيون للمعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1988، ص.7.

إنّ التّمهيد النّظري الّذي صدّرنا به بحثنا، هو الّذي يسّر لنا إيجاد الخيط الرّابط بين مختلف أقسام هذا العمل لذلك بنيْنا عملنا على مبدإ التدرّج من تحديد مفهوم جنس الأقصوصة إلى وصف أهمّ مقوّماته الفنيّة حسب ما جاء في المراجع النظريّة الغربيّة فتحليل خصائص الأقصوصة العربيّة ومقارنتها بما ورد في المتون النظريّة الغربيّة، فكانت المقارنة تبعا لذلك مرقاة إلى الاستنتاج والتّقويم، وممّا تقدّم جاءت أبواب البحث على هذا النّحو:

- **الباب الأوّل** عنوانه: في أهمّ المقوّمات الفنيّة للأقصوصة وفق المراجع النظريّة الغربيّة. فعكفنا فيه على وصف أهمّ نظريّات الأقصوصة في مستويات خمسة (الأحداث – الشخصيّات – المكان – الزّمن – الرّاوي).
- **الباب الثّاني** عنوانه: في واقع كتابة الأقصوصة العربية، وسنقارب فيه أقاصيص مجموعة "بيت من لحم" في مستوى المسائل الفنيّة المدروسة في الباب الأوّل.
- **الباب الثّالث** عنوانه: في وجوه الائتلاف ووجوه الاختلاف بين الأقصوصة العربيّة والمراجع النظرية الغربية المرصودة لها، وهي مراجع مستصفاة من خاصّة الأقصوصة الغربيّة وفيه سننتقل من مرحلة الوصف والتحليل إلى مرحلة المقارنة والاستنتاج والتّقويم.

وما كان لهذا البحث أن يكون على هذه الشّاكلة لولا العون الكبير الّذي وجدته في شخص الأستاذ الجليل محمد الخبو الّذي حباني بفائق عطفه ورعايته وأمدّني بمراجع علميّة ما كنت لأصل إليها إلاّ بشقّ الأنفس، فكان لي من النّاصحين، كما أكبر فيه صبره وحسن إصغائه إلى آرائي. لذلك يطيب لي أن أرفع له خالص شكري وعظيم امتناني. فأنا مدين لشخصه الكريم بما جاء في العمل من وجوه للعلم صائبة وعليّ مسؤوليّة ما ورد فيه من مواطن الخطإ.

ولا يسعني في النّهاية إلاّ أن أتوجّه بعبارات الشكّر والعرفان إلى نخبة من خيرة الأصدقاء ممّن شدّوا أزري في هذا العمل و لم يبخلوا عليّ بالنّصح والإصلاح والمراجعة أذكر منهم الصّديق الأستاذ أحمد الفاضل هلايلي وبعض أساتذة الفرنسيّة الأجلاّء السّادة: سامي الخشين، محمد عدنان النجّار، محمد فتحي العلاني والسيّدة الفاضلة: آمنة الرّمضاني.

والله وليّ التّوفيق.

تمهيد نـــظــــــري

يُعتبر مصطلح الأقصوصة الّذي يـــدور فـــي فلكه بحثنا، متى جوّدنا فيه النظر، من أكثر المصطلحات التباسا في ذهن القارئ العربيّ[1]، ولعلّ ما يزيد هذا المصطلح غموضا، كونه يتضمّن في أصله الفرنسي دلالات معجميّة على قدر من الاختلاف غير يسير[2]. ويمكن إرجاع اختلاف دلالات هذا المصطلح، إلى تباين منطلقات المستعملين له. فهذه العبارة مثلما تستخدم في مجال الأدب لوسم جنس قصصيّ حديث يتّسم بالاختصار والتّركيز تُستعمل -أيضا- في مجال الصّحافة للتّعبير عن معنى الصّحيفة أو الأنباء الجديدة[3]. أضف إلى ذلك أنّ هذا المصطلح يعود بالأساس إلى العلوم القانونيّة والتشريعيّة للقيصر جوستنيان (Justinien 482-565) .ثمّ أصبح يدلّ بعد ذلك على التّجديد الّذي شمل توسيع مجموعة القوانين السّائدة آنذاك، وما زال المصطلح يُجرى حاليّا في مجال القوانين في هذا المعنى.

ويبدو أنّ هذا المصطلح يختلف استعمالا ومفهوما من لغة إلى أخرى، ناهيك أنّه لم يعرف الاستقرار على حال في سيرته التاريخيّة لدى الغرب مثلما تبيّن لنا ذلك بعض الدراسات الأوروبيّة الحديثة[4]. ولعلّ انصراف الجمهور عن الإمساك بهذا المصطلح وإخضاعه لمزيد التّدقيق والتوضيح راجع إلى كون الأقصوصة في التصوّر السائد اليوم في أوروبا جنسا ثانويّا يحظى باهتمام نخبة من القرّاء قليلة[5].

فإذا كان مصطلح الأقصوصة في منابته الأصليّة على هذا القدر من التشعّب، جاز لنا أن نبحث عن مفهومه وعن مراحل تشكّله تاريخيّا. فكيف تخلّق هذا الجنس الأدبيّ في مهاده الغربيّ ؟

---

[1] – نقف على مثل هذا الالتباس لدى محمود تيمور الّذي يجري مصطلح "أقصوصة" للتّعبير عن مصطلح فرنسيّ آخر هو "Conte" وتعريبه "حكاية شعبية"، مثلما نجده يستعمل مصطلح قصّة "récit" في معنى أقصوصة "nouvelle". والقصّة تقع عنده في منـــزلة وسطى بين الأقصوصة والرّواية.

انظر: محمود تيمور: " فنّ القصص: دراسات في القصّة والمسرح"، المطبعة النموذجيّة بالحلميّة الجديدة ومكتبة الآداب ومطبعتها، (د ت) ص ص. 99- 100.

[2] – يصنّف المعجم الفرنسي روبار (Robert) عبارة "nouvelle" من حيث اشتقاقها اللغويّ إلى صنفين:

فأمّا الأوّل فيستعمل نعتا (adjectif) ويصف كلّ ما هو جديد، وأمّا الثاني فيستعمل اسما (nom) وله دلالات مختلفة، والاسم هو الّذي عليه مدار دراستنا. انظر:

- Le Petit Robert 1, Nouvelle édition revue, corrigée, mise à jour en 1991 et imprimée en France, Dépôt légal: mars 1991. pp: 1284 – 1285.

[3] -Le Petit Robert. Ibid. p.1285.

[4] – انظر: - Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op.cit.

[5] – انظر: - Thierry Ozwald, La nouvelle, op. cit., p.3.

إنّ هذا التّساؤل يدفعنا إلى البحث عن مصطلح "أقصوصة" مثلما جاء في مظانّه الغربيّة، ومن شأن هذا التّمشّي المنهجي أن يسلمنا فيما بعد إلى النّظر في أشكال استخدامه عند العرب علّنا نقف على مختلف وجوه إجرائه عندما هاجر من الغرب إلى الشّرق، لذلك ارتأينا أن نقتفيَ أثر هذا المصطلح في أصوله الغربيّة في مقام أوّل، ثمّ ننتقل إلى رصد أشكال استعماله عند العرب المحدثين في مقام ثان.

1- مفهوم الأقصوصة في مظانّه الغربية:

ليس من الهيّن الإلمام بتاريخيّة الأقصوصة الغربيّة، فهذا أمر يتجاوز جهود الباحث الفرد، ثمّ إنّ التعمّق في مثل هذا المبحث يحتاج إلى مصنّف ضخم يتخطّى حدود بحثنا الضيّق. فحسبنا في هذا المقام أنْ نحاول كشف النّقاب عن جذور هذا الجنس القصصي في التّقليد الأدبيّ الأوروبيّ طامحين إلى رصد أهمّ التحوّلات الّتي عرفها في سيرته التّاريخيّة.

لقد كان تاريخ ظهور هذا الجنس الأدبيّ محلّ جدل بين الباحثين الغربيّين لهذا ذهبوا في تحديده مذاهب شتّى فمنهم من يُرجع هذا الجنس "الفنيّ" إلى الأصول الإغريقيّة.
فاعتبره متطوّرا عن تقاليد في الكتابة القصصية عريقة، وهو — عند هذا الفريق — عائد إلى المثل *(fabula) أو إلى النّادرة ** (anecdote) أو إلى المغامـــــــــرات *** (les aventures)[1].

ومنهم منْ يرى أنّ ملامح هذا الجنس ظهرت في أوروبا على يد بوكاتشي (Boccace) في العقد الخامس من القرن الرّابعَ عَشَرَ عندما ألّف أثره القصصيّ الشّهير "الديكاميرون" (le décaméron)[2].

---

(1) – انظر في هذا الصّدد مقال "أقصوصة" في الموسوعة الكونيّة:

- Antonia Fonyi, nouvelle, Encyclopaedia universalis, op. cit., p. 498.

* المثل: وهو عبارة عن قصّة قصيرة تحمل عبرة يتّخذ فيها الحيوان أو النبات أو الجماد بديلا من الإنسان وترد في الأغلب في شكل أشعار. ويعود هذا الجنس القصصي إلى الإغريقي ازوب Isope الّذي عاش في القرن السادس قبل ميلاد المسيح. ثمّ عرف هذا الجنس أوج تطوّره في القرن السابع عشر مع لافونتان La Fontaine (1621م- 1695 م).

** النادرة: وهي قصّة قصيرة تقوم على الإضحاك، وتبنى عادة على فضح سلوك بعض الشخصيّات بهتك أسرارها وتتضمّن أبعادا تعليميّة وتربويّة. وترجع النّادرة إلى الأصول الإغريقية تحديدا إلى الفيلسوف سقراط Socrate (470 – 399 ق-م) ثمّ تطوّر هذا الجنس وانتشر في القرن الثالث عشر وكان له دور حاسم في ظهور الأقصوصة الغربيّة.

*** المغامرات: وهي حكاية مثيرة تقوم على تقلّبات متلاحقة وتنهض على مفهوم البطل (le héros) الّذي يواجه عراقيل كثيرة أثناء رحلته ويتغلّب عليها. وتطوّر هذا الشكل القصصي في أسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر ولقد استعارت منه الأقصوصة بعض خصائصه الفنّية كالإثارة والتّشويق(suspens) .

(2) – انظر: -Marcel de Grève et Rijk suniversiteit Gent : Anecdote, Commentaire modifié le 2 février 2004.

ومنهم من يعترف بعسر محاصرة هذا الجنس تاريخيّا مشيرا إلى أنّ الأقصوصة خرجت من رحم أشكال قصصيّة غربيّة تليدة، ولقد اعتبر أنّ كتّاب القرن السادس عشر هم الّذين استعملوا أول مرّة كلمة « nouvelle » في حقل الأدب لوسم أعمالهم القصصيّة الجديدة، ثم إنّ جنس الأقصوصة — في تقديره — كان مقترنا كلّ الاقتران بجنس آخر جاوره حتى كاد يتماهى به وهو الحكاية الشعبيّة (le conte) لذلك لم تتّضح معالم الأقصوصة وتثبت قدمها إلاّ في مطلع القرن التّاسع عشر[1].

ويذهب دانيال غروينوفسكي في كتابه الّذي أسلفنا ذكره إلى أنّ هذا الجنس تضرب جذوره في العصر الوسيط (le moyen âge) لذلك قدّر أنّه تشكّل على امتداد فترة تاريخيّة ليست بالقليلة حتّى استقام جنسا أدبيّا مستقلاّ بنفسه في نهاية القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين[2].

على هذا النحو نكتشف أن هذا الجنس الوليد لم يظهر دفعة واحدة، و إنّما تبلور شيئا فشيئا، و من ثمّ فهو ثمـــرة سيرورة تاريخيّة شهدت فيها القصّـــة الموجـــزة (le récit bref) ألوانا من التطوّر لا تُجحد. غير أنّ هذا لا يحجب عنّا الدور الجليل الّذي اضطلعت به الصّحافة للتعريف بـــهذا الجنس الجديد لـــدى جمهور القرّاء[3].

والّذي يسلمنا إليه هذا البسط النّظري المتعلّق بتقليب النّظر في تاريخيّة الجنس وتشكّل المصطلح أنّ المراجع الغربيّة تجمع على أنّ الأقصوصة فنّ قصصيّ يدلّ على الجدّة في الكتابة السّردية من جهة ويتميّز بالاختصار وشدّة التّركيز من جهة ثانية.

فإذا كان تاريخ هذا الجنس على الشّاكلة الّتي رأينا فكيف أُجْرِيَ مفهوم الأقصوصة في الكتابات الغربيّة؟

يُقرّ الباحثون الرّاسخون في دراسة الأقصوصة أنّ مفهوم الأقصوصة مُتفلّت على الباحث، عصيّ على التّحديد، يكتنفه الغموض أحيانا[4].

---

(1) - انظر: -Thierry Ozwald, La nouvelle, op. cit., pp.13- 15.

(2) - انظر: - Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op.cit, pp. 8-11

(3) - يرى غروينوفسكي أنّ الأقصوصة كانت تمتثل في بدايتها لمقتضيات المؤسسة الصحفيّة لأن الكتّاب كانوا يكتبون لفائدة صحف يومية وأسبوعيّة ودوريات، ورأيه هذا وإن كان يتضمّن قدرا من الصحّة فإنّه، مع ذلك يفتقر إلى بعض الصّرامة العلميّة، ذلك أن الصّحافة كانت مجرّد أداة نشر ساهمت في رواج الأقاصيص، ولئن روّجت الصحافة الأقصوصة فإنّها لم تنجبها إنجابا لأنّ الأقصوصيّ يبدع فنّا ولا يكتب أخبارا تاريخيّة. انظر لمزيد التّدقيق غروينوفسكي: م. ن ص ص 10 + 45.

(4) - يقول تياري في هذا الصدد:" إذا كان من المتيسّر تيسيرا نسبيّا إدراج الأقصوصة ضمن منظور تاريخيّ واستقصاء نظريّة تقبّلها... فإنّ الأمر على قدر آخر من العسر إذا ما التمسنا لها تعريفا بنيويّا أو أغراضيا".

- Thierry Ozwald, La nouvelle, op.cit, p.10.

وآية ذلك أنّ كبار الكتّاب وقعوا في تردّد واضطراب عندما راموا تسمية بعض آثارهم القصصية على غرار ما قام به مايريماي (Mérimée) إذ كان متردّدا بين أن يعتبر أثره حكاية شعبية أو أقصوصة، ونلمس أصداء هذا اللون من التّردد لدى ستندال في قوله هذا مقدّما مؤلّفه الجديد كولومبا(Colomba):"روايتي أو بالأحرى أقصوصتي كولومبا"[1].

ومن هنا نستخلص أنّ الأقصوصة كانت في بداياتها مرتبطا ذكرها بجنسين قصصيين: هما الحكاية الشعبيّة والرّواية، إذْ يرى غرينوفسكي أنّ الحدود بين الأقصوصة والرّواية تكاد تمّـــحي في القرن السّابع عشر لأنّ مرونة الأقصوصة حدت ببعض كتّاب الرّواية إلى ركوب هذا الجنس المغري هروبا من قيود الرّواية وصرامتها[2].

ويتبيّن لنا تبعا لذلك أنّ الأقصوصة لا تُعرّف إلاّ موصولة بالرّواية، وحجّة ذلك ما جاء في معجم (littré) من أنّ الأقصوصة هي ضرب من الرّواية القصيرة جدّا"[3].

وممّا يوحي بصعوبة الظّفر بحدّ دقيق لمفهوم الأقصوصة، تباين استعمالات هذا المفهوم في مختلف أقطار أوروبا لذلك لا فكاك لنا من الاستئناس بالأدب المقارن لتبيّن هذا المفهوم الزئبقيّ في منابته الغربيّة[4].

لمّا كان مصطلح الأقصوصة يداخله شيء من عدم الدّقة والوضوح فإنّه يحتاج إلى كثير من التدقيق والضبط لإزالة ما علق به من غموض وخلط، لذلك سعى فريق من الدّارسين إلى تجويد النّظر فيه منطلقين من تعريفات المبدعين الأوائل[5]. ولكن هذا المسلك

---

[1]- انظر: - Daniel Grojnowski. op.cit, p. 9.

[2] – نفسه، ص ص 9- 10.

[3] - انظر: - Encyclopaedia universalis, nouvelle, op.cit p., 496 .

[4] – ينصح تياري الباحث بالتسلّح بالأدب المقارن لمحاصرة مفهوم الأقصوصة. فيشير على سبيل المثال إلى أن الأسبان يعنون حاليا بمصطلح « novel » رواية ومصطلح « novela courta » أقصوصة كما ينصّ على أن الأنجليز يعنون بمصطلح « Novel » رواية وبمصطلح « short story » أقصوصة، وهذا المصطلح يعني ما يعنيه المصطلح الفرنسي « nouvelle ». وأمّا في ألمانيا فيقرّ أنّ مصطلح « Erzählung » يعني أقصوصة ولكنه ينسحب على أجناس قصصية أخرى كالحكاية الشعبية والنادرة ...إلخ. أخرى.

-Thierry Ozwald , La nouvelle, op. cit., p.12.

[5] - يذهب أغلب الدارسين إلى أنّه لا مناص من العودة إلى تنظيرات إدجار آلان بو على وجه الخصوص لمن يروم تعريف الأقصوصة وتدقيق مفهومها. انظر على وجه الخصوص: كتابي غروينوفسكي وأوزوالد السابق ذكرهما.

غير مأمونة عواقبه وهو ما حدا بأحمد السماوي إلى التّساؤل عن مدى وجاهة الاستئناس بآراء المنظّرين لضبط حدّ الأقصوصة ما دام المنظّر هو المبدع نفسه[1].

غير أنّ الدّارس، ليس بوسعه أن يـُمسك بمفهوم الأقصوصة إذا لم يستنر بآراء رجال ثلاثة من أعلام القرن التاسع عشر تأسّس على أيديهم جنس الأقصوصة، وهم الأمريكي "إدجار آلان بو" (Edgar Allan Poe) والروسي "أنطون تشيكوف" (Anton Tchékhov) والفرنسي "جي دي موبسان".

فأمّا "إدجار آلان بو" فيعرّف الأقصوصة بالخلف، بمعنى أنّه يقارنها بالرّواية منتهيا إلى أنّ الاختلاف بين هذين الجنسين لا يعود إلى مجرّد الطول، وإنّما هو اختلاف جوهري، و يلحّ "آلان بو" على توفّر سمتيْ التّركيز والتّماسك في الأقصوصة وهذا ما دعاه إلى أن يشبّه الأقصوصة في كثافتها (intensité) بالقصيدة، فلا مجال للحديث ههنا عن منطلق يخضع للصّدفة، وإنّما كلّ شيء في الأقصوصة مسطّر تسطيرا دقيقا فلكلّ كلمة في النصّ وزنها ولكلّ عبارة ثقلها، وغاية ذلك إحداث أثر وحيد في القارئ، وعلى هذا الأساس أقام "آلان بو" نظريّة الأقصوصة على مبدإ الأثر الوحيد (l'effet unique) الّذي تـُحدثه في المتلقّي فالأقصوصيّ الحكيم —حسب آلان بو- هو الّذي يفكّر في أثر وحيد قبل كتابة أقصوصته، وإذا لم تحقّق جملته الأولى هذا الانطباع الأوحد فقد فشل منذ الخطوة الأولى. ولـمّا كان ذلك كذلك فإنّه يحسن بالكاتب، ألاّ يسمح لشخصيّاته بالابتعاد كثيرا عن المكان المركزيّ في الأقصوصة، ثمّ إنّه مدعوّ إلى نبذ التفاصيل والجزئيات الّتي تُعيق تحقيق الأثر الوحيد في المتلقّي[2]. وأمّا أنطون تشيكوف فيرى أنّ الأقصوصة النّاجحة هي تلك الّتي تسعى إلى مفاجأة القارئ بضربة سريعة خاطفة، لذا تُعدّ النهاية مقتل الأقصوصة وبيت القصيد فيها إذْ ينكشف في الخاتمة ما كان مخفيّا، وهذا الكشف يُسمّى بـ"لحظة التنوير" (moment phare) ، ويذهب تشيكوف إلى أنّ الكاتب مدعوّ إلى العناية ببداية الأقصوصة عنايته بنهايتها، ولعلّ هذا ما حدا به إلى القول: " إذا دقّ البطل مسمارا في أوّل القصّة فاعلم أنه في ذلك المسمار يستنشق نفسه في آخر القصّة."

---

[1] - أحمد السماوي: في نظرية الأقصوصة، ص ص 35، 36. ولئن كنا نشاطر أحمد السماوي الرأي في أنّ عسر تحديد جنس الأقصوصة يتعاظم عندما يكون المنظّر هو المبدع نفسه فإنّنا مع ذلك نرى أنّ آراء المنظرين المبدعين تنير من بعض الوجوه سبل الظفر بتعريف للأقصوصة مقبول.

[2] - انظر: -Daniel Grojnowski , Lire la nouvelle. op. cit., pp.25-29.

وأمّا "جي دي موبسان" فيرى أن الأقصوصة تَعنى بتصوير جانب من الحياة لذلك يقصر الكاتب اهتمامه على سرد أحداث تتمحور حول موضوع واحد. ولـمّـا كان المجال أمام الأقصوصيّ ضيّقا ومحدودا، فإنّه مطالب بالتّركيز ومدعوّ إلى البراعة في الوصف والتصوير،ولذلك كان "موبسان"ينحو بأقاصيصه منحى واقعيا غايته تمثيل (représentation) أجزاء منتخبة من الواقع الفرنسيّ. فكان يتوجّه بأقاصيصه إلى الجمهور العريض ممثّلا في قراء الصّحف ومن هذا المنطلق كانت أقاصيصه تَنْزعُ إلى تصوير الواقع منـــزعًا فنيًا رائعا للوصف فيه نصيب الأسد[1].

ولئن نحت المنظّرون الأوائل تعريفات للأقصوصة طريفة، فإنّهم لم يرتقوا بها إلى درجة من الوضوح كبيرة لأنّ تعريفاتهم كانت تفتقر إلى الممارسة التّطبيقيّة للنصوص ويعوزها المنهج الدّقيق الواضح، وهذا النقص تداركته الحركة الشّكليّة الروسيّة الّتي لم تدّخر جهدا في سبيل استصفاء إنشائيّة للأقصوصة عامّة منطلقها دراسة النّصوص دراسة محايثة تقطع النصوص فيها عن مراجعها الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية إلخ ... لهذا ولّى بعض أعلام هذه الحركة وجوههم شطر دراسة النّصوص القصصيّة القصيرة بغية استخلاص القوانين الفنية المولّدة لها[2]. ولقد سعى فريق منهم إلى مقارنة إنشائيّة الأقصوصة بإنشائيّة الرّواية معتبرا أنّ الرّواية نزهة طويلة في أماكن مختلفة وتفترض عادة عودة هادئة وشبّهَ الأقصوصة بتسلّق جبل حتّى إذا بلغ المرء القمّة توقّف عن المسير، ومن هذه الجهة ثمّـــن غروينوفسكي جهود الشّكلانيين الرّوس الهادفة إلى إنجاز تعريف للأقصوصة دقيق جسّده في هذه المقارنة بين الأقصوصة والرّواية.

---

(1) - انظر: نفسه ص 164.

(2) - حسبنا أن نحيل ههنا على علمين من أعلام الحركة الشكليّة الرئيسيّة هما: فكتور شلوفسكي الّذي درس أقاصيص "تشيكوف" و"بوريس إيخنباوم" الّذي درس أقصوصة "المعطف" لغوغول دراسة علمية في مقال وسمه بـ"كيف قُدّ معطف غوغول" ولقد وردت الدراستان في كتاب "نظريّة الأدب". انظر:

- Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Ed Seuil, 1965 voir en particulier:
-Viktor Chklovski, La construction de la nouvelle et du roman, pp. 170-186.
- Boris Eikhenbaum, "Comment est fait le manteau de Gogol", pp. 212 -233.

الأقصوصة	الرّواية
-سرعة الحدث	-بطء الحدث
-تجميع عناصر متماثلة	-تجميع عناصر متغايرة
-مركز اهتمام وحيد	-تعدد مراكز الاهتمام
-حلّ غير منتظر	-حلّ في شكل موعظةأو تعليق أخلاقي

وما نخرج به في هذا المستوى هو أنّ الشّكلانيّين الرّوس مهّدوا الطّريق أمام الدّارسين في الغرب للانكباب على استجلاء مميّزات هذا الجنس الأقليّ الّذي أخذ يُناجز الرّواية سلطاها[1].

على هذا النّحو نظرنا في الأقصوصة جنسا ومفهوما عند المبدعين و النقاد الغربيين وانتهينا إلى أنّ تعريفات الأقصوصة كثيرة، وهي تختلف من ناقد إلى آخر ولكنّ التّصور السّائد أنه لا يمكن أن نظفر لها بحدّ جامع مانع[2].وإذا كان الأمر عند الغرب على هذا القدر من العسر والتشعّب في التّعامل مع الأقصوصة جنساومفهوما فكيف سيكون عند العرب؟.

2– مفهوم الأقصوصة عند العرب:

الأقصوصة – كما أسلفنا – فنّ حديث نشأ أوّل ما نشأ في الغرب، وقد تأسّس على أيدي ثلّة من كبار الكتّاب أبرزهم ثلاثة من أعلام القرن التاسع عشر: "إدجار آلان بو" و"أنطون تشيكوف" و"جي دي موبسان" ولقد ارتبط بزوغ نجم الأقصوصة بظهور الصحافة[3].

---

(1) - لفتت دراسات الشّكلانيّين أنظار كبار البنيويّة في فرنسا إلى أهميّة الأقصوصة من ذلك أن بارت في كتابه (S/Z) درس أقصوصة "Sarrazine" لبلزاك (Balzac) ونحا نحوه تودوروف في كتابه "إنشائيّة النثر" (Poétique de la prose) عندما درس أقصوصة "في جوف الظّلام" Heart of darkness لــ"كونرا" Conrad ونسج على منوالهم أكاديميّون كثّر. انظر:

- Thierry Ozwald, La nouvelle, op. cit., p.4.

(2) - من ذلك أن إيتيانبل "Etiemble" أراد أن يضبط للأقصوصة حدّا معتمدا ثلاثة مقاييس هي: الطول، الحقيقة، وحياد الرّاوي، ثمّ نفاها منتهيا إلى أن الأقصوصة جنس أدبي عصيّ على التحديد. ولقد نسجت على منواله أنطونيا فوبني « Antonia Fonyi » عندما ضبطت أربعة مقاييس لمحاصرة جنس الأقصوصة، ولكنّها كلما عرضت لمقياس من هذه المقاييس نقدته ونسّبته مقرّة أنّ الأقصوصة جنس مرن، عصيّ على التّحديد. انظر لمزيد التدقيق:

-Encyclopaedia univeralis : Nouvelle, op.cit. pp. 496- 498.

(3) - يشير يوسف الشاروني إلى الدور الخطير الّذي لعبته الصّحافة في أوروبا للتعريف بجنس الأقصوصة. انظر.

– يوسف الشاروني: دراسات في القصّة القصيرة، طلاس للدراسات والنشّر، دمشق، 1989، ط 1، ص ص. 10-11.

غير أنّ الأمر – عندنا نحن العرب – مختلف، ذلك أنّنا أخذناها عنهم دون الوقوع تحت سحر ما حفل به التّراث العربي من ألوان القصص القديم وممّا يعزّز وجاهة هذا الرّأي أنّ محمّد نجم في مصنّفه "القصّة في الأدب العربي الحديث" يرجع ظهور القصّة الحديثة في أدبنا إلى العامل الخارجي المتمثّل في المثاقفة لذا يلفت انتباهنا إلى الدور الجليل الّذي لعبته التّرجمة والصحافة في هذا النّطاق[1]. ومن ثمّ نستخلص أنّ هذا الجنس القصصي "الوافد" جاءنا من باب التّرجمة لأشهر الآثار القصصية الغربيّة فانتشر في أوساط المثقّفين ثمّ شاع بين بعض الكتّاب العرب[2]. ولعلّ في هذا التمهيد الموجز للظروف الحافّة بنشأة الأقصوصة في الأدب العربي الحديث، ما يُبيح لنا تقصي أوجه استعمال مصطلح أقصوصة عند العرب مبدعين ونقادا. فإذا تأمّلنا المصطلحات الدّالة على معنى "أقصوصة" في الاستخدام العربي وجدناها متباينة بل متضاربة أحيانا[3]، من ذلك أنّ محمود تيمور – وهو من روّاد الأقصوصة العربيّة– يقع في لون من التردّد عند وصف أقاصيصه، إذْ نجده يستعمل مرّة أقصوصة ويجمعها على أقاصيص (الشّيخ جمعة وأقاصيص أخرى)، ونجده يستعمل كرّة أخرى قصّة ويجمعها على قصص ليعبّر عن الشيء نفسه (عمّ متولي وقصص أخرى) والحال أنّ مصطلح قصّة هو تعريب للمصطلح الفرنسي (récit). وإلى مثل هذا الضرب من الاضطراب في استعمال المصطلح أشار كل من شارل فيال (Charles Vial)وشارل بلا(Charles Pellat) في مقال لهما ورد في دائرة المعارف الإسلامية في طبعتها الجديدة[4]. والحقّ أنّ هذا الخلط بين المصطلحات والمفاهيم تجاوز المبدع إلى الدارس والنّاقد وآية ذلك أنّنا نقف في بعض الدراسات العربيّة على ضروب من الاصطلاحات متباينة للتعبير عن مفهوم الأقصوصة.فثمّة من النّقاد العرب من يؤثر استعمال مصطلح قصـــــة قصيرة صادرا في ذلك عن ترجمة للاصطلاح الإنجليزي (short story)، وهناك من يستعمل مصطلح أقصوصة بديلا من المصطلح الفرنسي (conte) ثمّ سرعان ما يتراجع ليستعمل مصطلح قصّة قصيرة[5]، بل إنّك لتجد أحيانا

---

[1] – أورد هذا الرأي محمد رجب الباردي في كتابه "في نظريّة الرواية"، دار سرار للنشر، ماي، 1996. ص ص. 10- 11.

[2] – من أبرز الكتّاب العرب الّذين أصّلوا فن الأقصوصة في أدبنا الحديث الأخوان: محمد ومحمود تيمور. ثمّ انتشر هذا الجنس "الوافد" بين القصاصين العرب.

[3] – أحمد السّماوي، في نظريّة الأقصوصة، سبق ذكره ص ص 39. 40.

[4] – شارل فيال: مقال قصة " في دائرة المعارف الإسلامية، المجلد الخامس، الطبعة الثانية، تعريب أحمد السماوي، الحياة الثقافية (تونس)، السنة 23 العدد 94، 1998، ص. 25.

[5] – يقول محمود تيمور :" فأمّا الأقصوصة، أو ما يسمّونه بالفرنسية « conte » هي قصة قصيرة يعالج فيها الكاتب جانبا من الحياة". انظر: كتابه السابق ذكره ص.99.

الدّارس الواحد يستعمل مصطلحين مختلفين ليعبّر عن الجنس القصصيّ نفسه من قبيل ما جاء في كتاب محمد القاضي الموسوم بــ"حوارية الرواية"، إذْ نلفيه يستعمل في مستهلّ كتابه مصطلح أقصوصة ليعبّر عن المفهوم الفرنسي « nouvelle » ثم يستعمل في نهاية دراسته مصطلح قصّة قصيرة للدّلالة على الجنس القصصيّ نفسه[1].

وهذا الأمر ينسحب كذلك على -رضا الأبيض - في دراسته "طوفان الساعات الميّتة: قراءة في البناء والدلالة "حيث نجده يستعمل مصطلح قصّة (récit) ليؤدّي معنى أقصوصة، فمن آياته فهمه الخاطئ للمقابل الفرنسي قوله: "تحاول القصّة أن تكون لحظة درامية، يقلّ فيها انسياب العواطف". فقوله هذا يَسِمُ جنسا قصصيّا يتّسم بالتّركيز والاختصار وهو الأقصوصة، إلاّ أنّ الدارس لا يقيم للفروق الواضحة بين المصطلحات وزنا والدّليل على ذلك أنّه يستخدم في متن بحثه مصطلح القصة لتأدية معنى أقصوصة ثم نلفيه يستعمل مصطلح "قصّة قصيرة" في هامش البحث نفسه ليحيل على طبيعة الجنس القصصي الّذي عكف على دراسته[2]. ثمّ إنّك تجد من الدارسين العرب من يستعمل مصطلح قصة قصيرة ليعبّر عن النصوص القصصية القصيرة وإن كانت هذه النصوص تنتمي إلى أجناس قصصية أخرى تختلف عن جنس الأقصوصة، وهذا من نظير ما نقف عليه في دراسة لتوفيق بكار خصّصها لتحليل حديث البعث الأوّل الوارد في رواية "حدّث أبو هريرة قال ..." لمحمود المسعدي. ذلك أنّ الباحث يذهب إلى أنّ هذا الحديث قصّة قصيرة ويصطنع له طريقة في التّحليل على هذا الأساس، بينما نراه يتعامل مع هذا النصّ في موطن آخر على أساس أنّه جزء من نصّ روائيّ كبير إذ يقول في تقديم له لرواية "حدّث أبو هريرة قال...": " لا أظنّ قريحتنا الروائيّة خَلقت أقوى ولا أبعث على الدّهش من شخصية أبي هريرة"[3].

فلم يعتبر حديث البعث الأوّل إذن قصّة قصيرة ؟[4]

---

[1] - محمد القاضي: في حوارية الرواية: مرجع سبق ذكره، ص ص.8 + 213 قارن بين ما جاء في الصفحة الثامنة وما ورد في الصفحة الثالثة عشرة بعد المائتين.

[2] - رضا الأبيض: طوفان السّاعات الميّتة قراءة في البناء والدّلالة، الحياة الثقافية (تونس) العدد السابق ذكره (94) ص ص.64،63،62.

[3] - توفيق بكار: أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف، مقدّمة "حدّث أبو هريرة قال..." سلسلة عيون للعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط 3، 1989، ص.17.

[4] - توفيق بكار: من أعماق التراث إلى أقصى المعاصرة: نموذجان تونسيان، دراسات في القصة العربية وقائع ندوة مكناس"، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت – لبنان، ط 1 ، 1986، ص. 167. ونلفت الانتباه إلى أنّ اعتراضنا على ما جاء في استعمال توفيق بكار علميّ بحت، ذلك أنّا نعتبر الحديث شكلا قصصيا عريقا وظّفه المسعدي لبناء رواية معاصرة، وهذا اختيار فنيّ من لدنه إذ آثر أن يدخل مغامرة الحداثة الرّوائيّة من باب التّراث، وإذ ذاك ليست الأحاديث سوى فصول تتألف منها الرواية.

ومن الدراسات الّتي نهجت نهجا واضحا في التّعامل مع مصطلح « nouvelle » الفرنسي محافظة على مفهومه الأدبيّ دراسة صبري حافظ الموسومة بـــــ"خصائص الأقصوصة البنائيّة وجماليتها"[1] ثمّ نحا نحوه أحمد السّماوي في استعمال مصطلح "أقصوصة "، وقد ذهب السّماوي إلى أنّ الناقد المصري صبري حافظ هو الأسبق من غيره في اقتراح مصطلح أقصوصة لتأدية المقابل الفرنسي « nouvelle »[2].

وإذ نحن نشير إلى هيمنة مصطلح قصة قصيرة على القسم الأكبر من الدراسات العربية فإنّنا لن نأخذ به في دراستنا وسنعتمد مصطلح أقصوصة بدلا منه للأسباب التالية:

* المعجم الفرنسي يشتقّ بيسر من كلمة« nouvelle » لفظ « nouvelliste » (أقصوصيّ) لينعت الكاتب الّذي يكتب الأقاصيص.

* قابليّة كلمة "أقصوصة" للاشتقاق دون أن تُثيرَ في ذهن المتلقّي لبسا[3].

* محاولة تجاوز الأزمة الاصطلاحيّة الّتي يتخبّط فيها النّقد العربيّ. لذلك بدا لنا مفهوم الأقصوصة واضحا معبرا التّعبير الدّقيق عن المقابل الفرنسي « nouvelle » ويمكن أن نتخطّى بذلك الأزمة الاصطلاحية الّتي عرفتها الدراسات القصصية العربيّة المعاصرة[4].

هكذا يجعلنا هذا البسط النظري الموصول بالأقصوصة جنسا ومفهوما ومصطلحا على عتبات الباب الأول الّذي وسمناه بـــ"في المقوّمات الفنية للأقصوصة وفق المراجع النظريّة الغربيّة"، وهذا التّمهيد النظري متى دقّقنا فيه النظر، يسلمنا إلى القول إنّ الباحثين الغربيّين سعوا إلى تمييز جنس الأقصوصة من غيره من الأجناس الأدبية كالرّواية والحكاية

---

(1) - صبري حافظ: مرجع سبق ذكره، ص. ص 19-31.

(2) – أحمد السماوي، مرجع سبق ذكره، ص. 36. لئن نوّه أحمد السّماوي بريادة صبري حافظ في اقتراح مصطلح " أقصوصة "فإنّنا عثرنا على مقال كتبه توفيق بكار سنة 1969 يحمل عنوان" من وحي النّجوم " استعمل فيه لفظ "أقصوصة" لوسم منتوج قصصي لعلي الدوعاجي إذ يقول : "على أنّ راعي النّجوم في تآليف الدوعاجي نسيج وحده ... أقصوصة لا تشبه بقية أقاصيصه ".
أنظر: – توفيق بكار، مقدمات، دار الجنوب للنشر، تونس أفريل 2002، ص.13.

(3) - انظر: أحمد السماوي، مرجع سبق ذكره، ص.74.

(4) - من ذلك أنّ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم ضبط عشرة مصطلحات في النّقد العربي تستعمل لتسمّي جنس "الأقصوصة " ولئن بذل الباحث جهدا لا ينكر في ضبط هذه المصطلحات وإحصائها، فإنّه لم يعمل على تصويبها و لم يقدّم البدائل السّليمة الوفيّة لروح المصطلح في لغته الأصلية. انظر:عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلّة فصول، المجلد 7، العدد 3 + 4 ، 1987، ص ص.98-100.

الشعبية[1] فاصطنعوا في التعامل معه مفاهيم ومصطلحات في التحليل تلائم خصائصه الفنيّة، لذلك اتّسمت تعريفاتهم له – رغم تفلّته على التّحديد- بقدر من الدقّة كبير، وهذا ما قيّض لبعضهم محاولة استجلاء إنشائية للأقصوصة[2]. ولئن حاول المبدعون والنّقاد العرب ضبط حدود للأقصوصة تفرِّقُها عن سائر الأجناس القصصيّة فإنّهم استعملوا لها مصطلحات متباينة وغير دقيقة لذلك ألفينا بعض الدّراسات العربيّة تعاملت مع المصطلح الفرنسي تعاملا يفتقر إلى الدّقة العلميّة إنْ من جهة ترجمته وإنْ من جهة إجرائه وتوظيفه في بعض البحوث.

---

[1] – يقترح تياري أوزوالد مقياسين يميّزان جنس الأقصوصة هما: الهمّ الواقعي (Le souci de réalisme) (وقوام ذلك إلحاح الأقصوصة على أن تتنزّل في واقع معيّن وإن كان من محض الخيال) والتهويل النقدي (La dramatisation critique) ولهذا القياس أساس مكين بالبنية الداخلية للأقصوصة، وهنا يصوّر النصّ تصويرا مسرحيًا دراميًا أزمة الشخصيّة المحوريّة. وهذان المقياسان أتاحا للباحث تمييز الأقصوصة من الحكاية الشعبيّة لاحقا في نقطتين جوهريّتين هما: وجود مشروع واقعيّ (l'existence d'un projet réaliste)، والجنوح إلى تهويل نقديّ مذهل نسبيّا:

(le recours à une dramatisation critique, plus ou moins spectaculaire) - انظر:

-Thierry Ozwald, op. cit. voir en particulier: pp. 34, 35, 36 et 77

[2] - هذا ما هفا إليه غروينوفسكي في كتابه السّابق الذّكر عندما وسم أكبر أقسامه بـ"إنشائية الأقصوصة" "Poétique de la nouvelle"، انظر:

- Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., p.71.

الباب الأوّل

في المقوّمات الفنيّة للأقصوصة وفق المراجع النظريّة الغربيّة

مقدّمـــــة البــــاب الأوّل

لقد مهّدنا الطريق في القسم السّابق لدراسة البـــاب الأوّل مـــن بحثنـــا الّـــذي سنخصّصه لتناول أهمّ المقوّمات الفنيّة للأقصوصة وفق المراجع النظريّـــة الغربيّـــة الّـــتي اعتبرناها رافدا أساسيّا من روافد مادّة بحثنا. وسنقيم هذا الباب على فصول خمسة ينتظمها منطق داخلي قوامه التدرّج، ويستمدّ وجاهته من جهة كون النصّ القصـــصيّ — بـــصفة عامة — حكاية (histoire) ولـــمّا كان ذلك كذلك فإنّ هذه الحكاية تـــمثّل باللّغـــة أحداثا ليست من جنس اللغة، فيصبح النصّ القصصي، مـــن هـــذه الناحيـــة، محاكـــاة (mimésis) بالكلام الفنيّ للواقع. وهذا الواقع إذا أفرغنـــاه فهـــو أوّلا أحـــداث، ولا قصص بلا أحداث، وتقع هذه الأحداث لشخصيات، ولا قصص دون شخصيات، وتُنجز هذه الشخصيات أحداثا مُنـــزّلة في حيّز مكانيّ وزمانيّ، ولا قصص دون مكان وزمان، ثم إنّ هذه الحكاية توجّه إلى مرويّ له (narrataire) فلا بدّ إذّاك في النصّ القصصيّ مـــن راوٍ (narrateur) ينقل عالم الحكاية المتخيّلة إلى مرويّ له، وبما أنّ الكلام القصصيّ:" لا ينفصل في تشكّله عن أعوان السّرد النّاهضين به، إذْ لا يُتصوّر كلام أدبيّ لا يشتمل علـــى قرائن تكشف عن آثار صاحبه"[1]، مثلما يؤكّد ذلك محمّد الخبو في أطروحته مـــستلهما الفكرة من جيرار جينات (GérardGenette)، فإنّه لا فكاك لنا مـــن دراســـة ركـــن الرّاوي وتبيّن منـــزلته في مقوّمات بناء الأقصوصة.

وبناء على ما أسلفنا من تبرير بنينا فصول الباب الأوّل من بحثنا على هذه الشّاكلة:

- **الفصل الأوّل:** بناء الأحداث في الأقصوصة.
- **الفصل الثّاني:** طبيعة الشخصيّة في الأقصوصة.
- **الفصل الثّالث:** خصائص المكان في الأقصوصة.
- **الفصل الرّابع:** خصائص الزّمن في الأقصوصة.
- **الفصل الخامس:** خصائص الرّاوي في الأقصوصة.

---

[1] – محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المعاصرة من 1976 إلى 1986، دار صامد للنّشر والتوزيع، صفاقس (الجمهورية التونسية)، ط 1، جانفي 2003، ص 11. ويحسن الرّجوع إلى جينات الّذي تبسّط كثيرا في شرح هذه الفكرة. انظر:
- Gérard Genette: "Figures III", Ed, Seuil, 1972, pp. 225 – 227.

وسنتناول وفق هذا التمشّي المنهجي أهمّ المقوّمات الفنيّة للأقصوصة مثلما جاءت في منابتها الأصليّة الغربيّة معوّلين في ذلك على كتابيْ غروينوفسكي وأوزوالد مع الإفادة بقدر ما يسمح به لنا البحث من المراجع الغربية الأخرى الّتي تمتّ لمبحث الأقصوصة بِصلة.

الفصـــل الأوّل

بناء الأحداث في الأقصوصة

مـــــدخل:

تحتفي الأقصوصة بحدث وحيد، بحكم ما تتميّز به من اقتصاد في الكلام يقتضي منها أن تحصر الحكاية في محاور للاهتمام متماثلة تتّسم بالتفافها حول حدث مركزيّ (évènement capital) يجسّم خاصة الأقصوصة[1]، و هذا ما ألحّ عليه الباحثان الفرنسيان عندما عكفا على دراسة الحدث في الأقصوصة. فـ"تياري أوزوالد" على سبيل المثال يرى أنّ الأقصوصة تحتفي بحدث مركزيّ يمنع كلّ تطوّر قصصيّ لاحق، فلا يحقّ لنا أن نتحدّث عن الأقصوصة حينئذ في ظلّ غياب هذا الحدث الرئيس، فهذا الحدث يمنح الحكاية معناها، ويسم الأقصوصة بميسم خاصّ، ومن هذا المنطلق تُولّي المحاور الأساسية وجهها صوبه، وهذا الحدث المركزي يمثّل ذروتها القصصيّة (l'acmé narrative) .

وقد تُـمهّد الطريق لظهور هذا الحدث الرئيـــس أحـــــداث صغـــرى (micro-événements) على غرار ما تقف عليه في أقصوصة كرمان (Carmen)لماريماي، ولهذا الحدث خصائص تميّزه عن سائر أحداث الأقصوصة، من ذلك أنّ الأضواء كلّها تُسلّط عليه منذ البداية لأنّه يمثّل حجر الزّاوية فيها، وهذا الحدث يُجسّد توتّرا قصصيا (tension narrative) تسعى الكتابة إلى أن تظهره فتحيطه بفائق العناية[2].

على أنّ هذا الحدث المركزيّ، وهو يرسم خصوصيّة الأقصوصة، عادة، ما يتّجه وجهه تراجيديّة لذلك تغدو الذروة القصصيّة الزّمن الأكثر أهمّيّة في الأقصوصة واللّحظة الأكثر كثافة دراميّة(intensité dramatique)[3].

لئن اعتمد غروينوفسكي، وهو يقلّب النظر في خاصّة الحدث في الأقصوصة على مختلف وجوهه جهازا مفاهيميّا يختلف عن ذلك الّذي اعتمده تياري أوزوالد، فإنّه، مع ذلك، يقرّ أنّ الأقصوصة تحتفي كلّ الاحتفاء بحـــدث وحيد، يرسم عادة نـــقطة

---

[1] - انظر إلى المقارنة الّتي يجريها بول جوهانس (Bool-Johansen) بين الأقصوصة والرّواية فينتهي إلى أنّ الأقصوصة تتميّز عنها بوحدة الحدث وسرعة الفعل. انظر لمزيد التعمّق والتدقيق:

- Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., p. 12.

[2] - انظر: - Thierry Ozwald, La nouvelle, op. cit., p. 139.

[3] - نفسه ص .143.

انطلاق(point de départ)ومـــراحل وسيـــطة (étapes intermédiaires) ونـــقطة وصـــول (point d'arrivée) ولحـــظة أزمـــة (moment de crise)[1].

وما يمثّل في نظره خصوصيّة هذا الحدث الوحيد في الأقصوصة، تركيز النصّ على خلق تحوّل أوحد (péripétie unique)[2] تسخّر له الكتابة مختلف أدوات السّرد، وهذا التقلّب في مسار الحكاية يُعزى إلى تحويل بسيط (transformation simple) يمسّ شخصية واحدة أو عدّة شخصيّات[3]. لهذا يدرس غروينوفسكي الحدث الوحيد الّذي تـــهتمّ به الأقصوصة موصولا بالشخصيّات، ومن ثمّ فالحدث الوحيد في الأقصوصة –عنده– ينقل لنا تحويلا واحدا بسيطا يمسّ الشخصيّة الّتي يضعها الرّاوي تحت مجهره، ويتمثّل الدّارس على ذلك بأقصوصـــة تشيكوف الموسومة بـــ"الجسيـــم والنّحيـــــل"(le gros et le maigre)، إذْ يعتبرها أفضل مثال يجسّم هذا التّحويل البسيط الّذي يطول بعض الشخصيات، ذلك أنّ، هذه الأقصوصة تصوّر مجرد لقاء جمع بين صديقين قديمين، وقد تطوّر هذا اللّقاء من الاتّصال إلى الانفصال عندما جدّ هذا التّحويل البسيط[4].

ولكنّ الحديث عن الحدث الواحد المـُــحتَفَى به في الأقصوصة لا تتّضح معالمه كل الاتّضاح ما لم نخض في طبيعته كيف هي. فكيف تناول الباحثان طبيعة الحدث في الأقصوصة؟

يلتقي الباحثان في أنّ طبيعة الحدث في الأقصوصة، تختلف باختلاف الأقاصيص، وتتباين بتباين الكتّاب، بل إنّ الحدث تختلف طبيعته لدى الكاتب الواحد من أقصوصة إلى أخرى[5].

فأمّا تياري أوزوالد، فيرى أنّ الحدث في الأقصوصة يختلف باختلاف ذروتها القصصيّة، ومن هنا يميّز بين ضربين من الأقاصيص وفـــق الحـــدث المركزيّ الّذي يتناســـب والذروة الـــدراميّة (l'acmé dramatique) سواء أكان هذا الحدث مرئيّا (visible) أمْ مستورا (caché) مشهديا (spectaculaire) أمْ غير مشهدي (non spectaculaire)، ثمّ إنّه يميّز بينهما أيضا حسب ما يكون عليه التفجّر

---

(1) – انظر: -Daniel Grojnowski, op. cit.,p.94.

(2) - انظر:غروينوفسكي. م.ن. ص 96.

(3) - نفسه، ص. 94.

(4) - نفسه، ص. 101.

(5) - نفسه، ص. 94.

(déflagration) - وهو يقع في تلك اللّحظة في قلب الأقصوصة- من دويّ أو كبت من جهة، وحسب ما يكون عليه من تفجّر داخلي (interne) أو تفجّر خارجيّ (externe) من جهة أخرى، وهذان الضربان من الأقاصيص هما الأقصوصة الانبجاسيّة (nouvelle implosive) والأقصوصة الانفجارية (nouvelle explosive)[1].

فأمّا الأقصوصة الانبجاسيّة فينحو فيها الحدث منحى واقعيّا مألوفا إذْ لا يقع حدث غريب مناوئ لأعراف الواقع وقوانين الحياة، وهذا الضرب من الأقاصيص معادل لما يُسمّى في التّقليد الأوروبي بـــ"أقصوصة واقعية" (nouvelle réaliste).

وأما الأقصوصة المنفجرة فتلك الّتي ينحو فيها الحدث منحى فانتاستيكيا (fantastique) ينتهك الأعراف السائرة ويخرق ما هو مألوف، وهذا الصّنف من الأقاصيص معادل لما يُسمّى بالأقصوصة الفنتاستيكية(nouvelle fantastique). لهذا يقترح أوزوالد مصطلح "انبجاسيّ" بديلا من مصطلح واقعيّ (réaliste) بحثا عن التّدقيق والتّجريد، مثلما يقترح اعتماد مصطلح "انفجاريّ" بديلا من مصطلح "فانتاستيكي"[2]. ومن هنا نستخلص أنّ الأقصوصة الانبجاسية تقتضي حدثا واقعيّا مألوفا، وأما الأقصوصة الانفجارية فتُصوّر حدثا خارقا يهرب بنا إلى الخيال هروبا لطيفا رائقا[3].

على أنّ مسألة الانفجار أو الانبجاس في الأقصوصة عند تياري أوزوالد مرتبطة عميق الارتباط بمفهوم جوهري أقام عليه الباحث دراسته للأقصوصة، وهو مفهوم الأزمة المحاكاتيّة (La crise mimétique)*، وقوام ذلك أنّ الأقصوصة تُحْكِمُ نسج العلاقة بين الأنا ونظيره (Le moi et son double) فتجعلهما يشتركان في غاية واحدة أو هدف واحد يتنافسان من أجله، من ذلك أنّ الشخصية (أ) تريد أن تتّصل بالموضوع (ب) إلاّ أنّ منافسا يأتيها من حيث لا تحتسب فيمنعها من الاتّصال بذلك الموضوع، ومن ثمّ

---

[1]- انظر: - Thierry Ozwald, op. cit., p. 149.

[2] - انظر: نفسه،ص 149

[3] - نفسه، ص ص. 150- 151. يرى تياري أوزوالد أنّ الأقصوصة الانبجاسية تصلها بالواقع روابط قويّة لهذا يسعى الكاتب إلى إيهامنا بأنّه: " لم يقع شيء لافت " يخرق حدود المألوف من قبيل ما نجده في أقصوصة الطريق لجراك (Gracq) ثم يردف قائلا إنّ الأقصوصة الانفجارية على صلة وثيقة بالفنتاستيكي تتفاوت درجاتها من أقصوصة إلى أخرى، ويتمثّل على ذلك بأقصوصة "الشيطان المحبّ" (Le diable amoureux) لكازوت(Cazotte).

* - لقد أخذنا بترجمة أحمد السماوي لأغلب المصطلحات الفنيّة الواردة في كتاب تياري أوزوالد لأنّ هذه الترجمة دقيقة ووفيّة للأصل الفرنسي. انظر:

- أحمد السّماوي: مرجع سبق ذكره.

تنشأ أزمة بين الأنا ونظيره. على أنّ هذا الغريم (le rival) الّذي ينافس الأنا قد يكون شخصا أو قد يكون فكرة أو جمادا إلخ...، ومن مثال ذلك أنّ زيدا يحبّ زينب الأرملة الّتي تبادله نفس العاطفة ولكنّها تحب، أيضا ابنها الّذي يذكّرها بمبدإ الوفاء لزوجها الميّت. فالإخلاص للابن والزوج هو النّظير الّذي أجّج الأزمة المحاكاتية في هذا المثال*.

ويخلص تياري إلى أنّ الأقصوصة سليلة الفشل، بما أنّ الكاتب يُبقي على الأزمة المحاكاتيّة، ومن ثمّ لا يعرف التّوافق إلى الأنا ونظيره سبيلا، وهو ما عبّر عنه الباحث باللقاء المستحيل بينهما (la rencontre impossible)[1].

ولئن أوغل تياري أوزوالد كلّ الإيغال في دراسة طبيعة الحدث في الأقصوصة مقدّما معطيات دقيقة لطيفة تسم بحثه بطرافة لا تُجحد، فإنّ مواطنه غروينوفسكي، لم يبحر الإبحار نفسه في دراسة طبيعة الحدث في الأقصوصة لهذا أوجز الحديث عنه في مسألتين.

فأمّا المسألة الأولى فقد أثار فيها ما أسماه بالحدث المألوف(événement ordinaire)، وهذا الصّنف من الأحداث متواتر بكثرة في الأقاصيص لأنّه لا يجافي منطق الحياة، وتمثّل على هذا الصنف من الأحداث بأقصوصة تشيكوف "الجسيم والنحيل" ،إذْ تصوّر حدثا مألوفا تجلّى في التقاء صديقين لم يلتقيا منذ مدّة طويلة إلا أنّ النحيل يكتشف أثناء الحوار أنّ صديقه صار ذا منصب رفيع (مستشار سرّي) وهذا ما جعل الهوّة تتّسع بينهما لذلك اتّجهت الأقصوصة نحو إنهاء هذا اللّقاء المألوف الّذي لم يخرق حدود المحتمل (le vraisemblable)[2].وأمّا الحدث الخارق للمألوف فيلتقط ماهو استثنائيّ (exceptionnel)، خارق للواقع ومنتهك للأعراف السائرة على أنّ هذا الحدث الخارق المألوف قد يكون شاذّا (insolite) أو دمويّا (sanglant).

ومن هذه الجهة تغدو الأقصوصة على صلة بمواضيع الغريب (étrange) والفنتاستيكي. ويحيلنا الباحث في هذا الصّدد على أقصوصة آلان بو "شيطان الفســاد" (le démon de la perversité)، ذلك أنّ الرّاويَ يقصّ علينا كيف حبك خيوط جريمة مروّعة تخرق الواقع إذ أبدل شمعة ضحيّته بشمعة مسمومة يؤدّي احتراقها إلى

---

* - هذا المثال اصطنعناه لتوضيح الفكرة فقط، ويركّز تياري تركيزا كبيرا على الشّبه الماثل بين الأنا ونظيره.

[1] - نفسه، ص ص. 143- 144.

[2] – انظر: - Daniel Grojnowski, op. cit., p. 101.

موت المجنيّ عليها[1]. ويرى أنّ هذا الضرب من الأحداث الخارقة للمألوف تحفل به أقاصيص الأعلام الروّاد من أمثال آلان بو وماريماي[2].

وما نخرج به بعد دراسة طبيعة الحدث في الأقصوصة هو أنّ الحدث المألوف قريب جدّا من روح الأقصوصة الانبجاسية مثلما جاءت في صنافة تياري أوزوالد وأنّ الحدث الخارق للمألوف قريب من طبيعة الأقصوصة الانفجارية، وهو ما يقوم شاهدا على وجود نقاط ائتلاف كثيرة بين ذينك العلمين في مستوى المسائل المدروسة. فالفرق كامن بينهما في مستوى المصطلحات والمفاهيم الّتي يجُريها كلّ منهما في بحثه. إلاّ أننا نلمس في مواطن كثيرة بعض وجوه الاختلاف بينهما. وهذا الاختلاف من حسنات مثل هذه البحوث.

وممّا نستخلصه، أيضا، أنّ الباحثين أفادا كل الإفادة وهما يدرسان الحدث في الأقصوصة من تنظيرات الأعلام المؤسّسين لفنّ الأقصوصة ومن نحا نحوهم[3].

إن تبسّطنا في تحليل طبيعة الحدث في الأقصوصة وفق المراجع النظرية الغربيّة سيؤدّي بنا إلى تدبّر طرائق بناء الحدث في الأقصوصة. فما هي أشكال بناء الأحداث الممكن رصدها وفق ما جاء في كتابيْ ذينك الباحثين؟

---

(1) – نفسه ، ص. 99.

(2) – نفسه ص. 98.

(3) – لا يستطيع الباحث أن يبخس قيمة الآراء الّتي أدلى بها منظّرو الأقصوصة الرّواد في مجال دراسة بناء الأحداث، من ذلك ما ذهب إليه الشكلانيون الرّوس من "أنّ الأقصوصة ينبغي أن تعالج النهايات للفاجئة وتُبنى على لغز أو خطإ يحافظ على دورها المحرّك في الحبكة حتّى النّهاية" ورد هذا القول في كتاب تياري أوزوالد. سبق ذكره. انظر: ص 7.

ونذكر أيضا طرافة آراء شلوفسكي إذْ يرى أنّ الأقصوصة تولّي وجهها شطر حدث وحيد يشكل ذروتها القصصية، و هذا ما حدا به إلى القول : "إنّ الأقصوصة لا تعلن الفعل فقط، وإنّما تعلن رد الفعل أيضا، إنّها تعلن عن افتقار للتّوافق". لذلك تبنى الأحداث على ما يسميه للغالطة أو للفاجأة الّتي تثير إعجاب القارئ. انظر: مقال شلوفسكي، مرجع سبق ذكره. ص ص 170 –186. ومن الآراء الطريفة ما ورد في مقال إيخنباوم " في نظريّة النثر" (sur la théorie de la prose) من ذلك قوله:"ينبغي أن تنطلق الأقصوصة نحو هدفها مثلها كمثل صاروخ أُلقِيَ من طائرة ليضرب الهدف المرصود بكلّ ما أوتي من قوّة".انظر ما ورد في مقاله لمزيد التدقيق:

- Boris Eikhenbaum, Sur la théorie de la prose. op. cit., p. 203.

والحقّ أنّ هذه الآراء – على تميّزها– ليست سوى تطوير لنظريّة الأثر الوحيد لـ"إدجار آلان بو" الّذي يستحسن أنْ تقوم الأقصوصة على نهاية مفاجئة لم تكن في الحسبان غايتها إحداث أثر وحيد في نفس القارئ لذلك نصح "آلان بو" الكاتب بترتيب أحداث الأقصوصة حسبما تكون عليه نهايتها وهذا ما دعاه إلى القول متحدّثا عن كاتب الأقصوصة:"إذا لم تعمل جملته الأولى على خلق هذا الأثر (الوحيد) فقد أخفق منذ الخطوة الأولى". وردت هذه الآراء في كتاب تياري أوزوالد السّابق الذكر، انظر:

-T. Ozwald, La nouvelle, op. Cit. pp. 50-52.

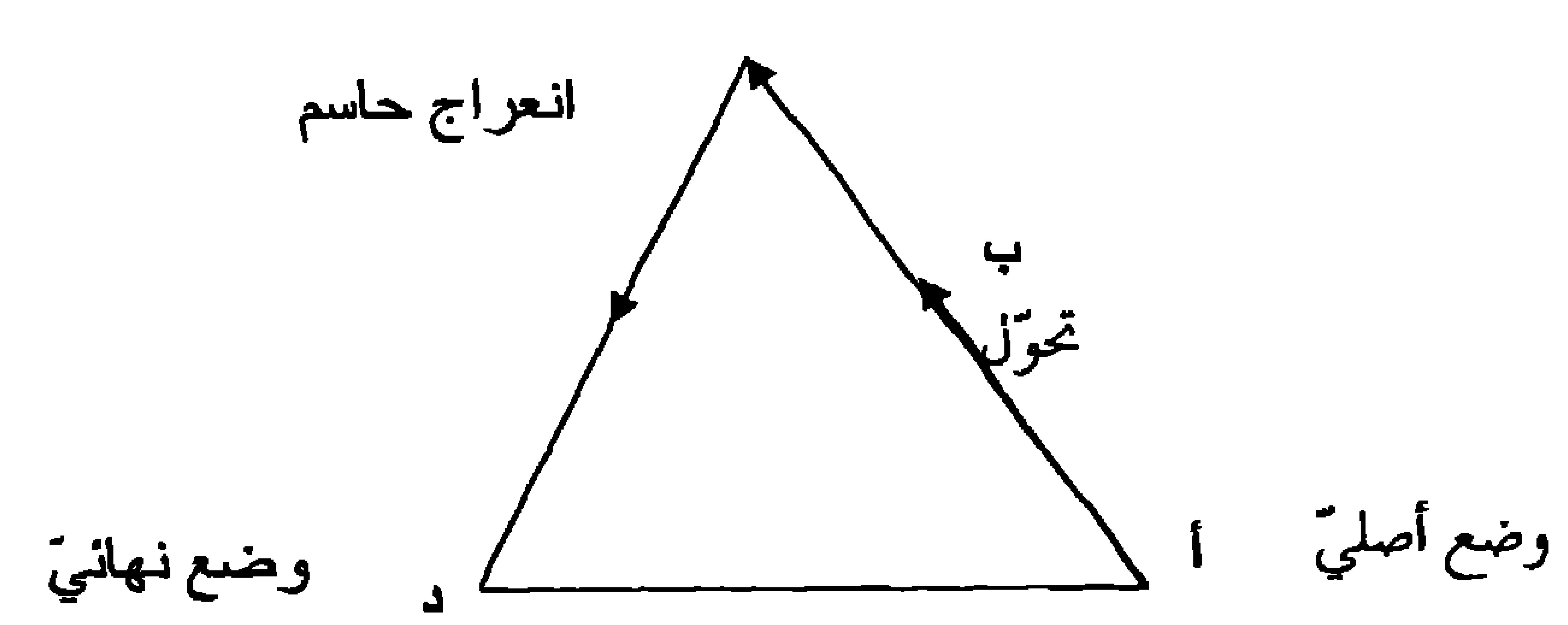
سنتناول في هذا المستوى من البحث طرائق بناء الأحداث في الأقصوصة. على أن دراسة بناء الأحداث تظلّ متبورة ما لم ندرس القفلة (clausule) نظرا لما تكتسيه من أهمّيّة بالغة في تشكيل الأحداث[1].

يلحظ الباحث، متى تعمّق في دراسة المدوّنة النظريّة الغربيّة المعتمدة في عملنا، وجود طريقتين تُبنى وفقهما الأحداث في الأقصوصة. فأمّا الطريقة الأولى فتنتهج مسلكا بسيطا في بناء الأحداث، وأمّا الطريقة الثانية فتميل إلى بناء حدثيّ قوامه التشعّب والتّركيب* وسنتوخّى، تبعا لذلك، تمشّيا واضحا في دراسة البناءين متدرّجين من بسيط الأشكال إلى مركّبها.

البناء البسيط:

يخضع بناء الأحداث هــهنا لمنطق القصّ التقليدي، إذ تنطلق الأقصوصة من وضــع أصليّ(situation initiale) يتّسم بالهدوء ثمّ يطرأ على الحكاية تحوّل (péripétie) يعصف بهدوء البداية، ويمهّد لوقوع انعراج حاسم (tournant décisif) في مسار الأحداث يؤدّي إلى وضع نهائي (situation terminale)[2].

عادة ما يكون فــي شكل حلّ غــير متوقّع[3] ويكون هذا البناء في شكل هندسيّ ثلاثي الأطراف نجسّمه في الــرّسم التالي:



---

(1) - نفسه، ص، 146.

*- البناء البسيط والبناء المركّب مصطلحان استعرناهما من علم النحو (Grammaire) يعيّنان درجة تركيب الجملة (بسيطة أو مركبة)، فإذا احتوت الجملة على نواة إسنادية واحدة كانت بسيطة، ومتى احتوت على أكثر من نواة إسنادية كانت مركّبة. على أنّنا نجري هذين المصطلحين في دراسة بناء الأحداث إجراء فنّيا لا نحويًا.

(2) - انظر: -Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., p. 94.

(3) - يقول شلوفسكي في هذا الصدد منوّها ببراعة تشيكوف في بناء أقاصيصه "يرتّب تشيكوف أقاصيصه وفق موضوع دقيق و واضح ثمّ يمنحه حلاّ غير منتظر". انظر:

-Viktor Chklovski, La construction de la nouvelle et du roman, op. cit., p. 178.

ما يمكن استخلاصه من هذا الرسّم أنّ الذّروة القصصيّة تقع قاب قوسين أو أدنى من نهاية الأقصوصة ويمكن الوصول إليها في منتهى السرعة على نقيض ما نجده في الرواية، ثم إنّ هذا البناء الحدثيّ يقوم على منطق قصصيّ قوامه التدرّج (أ–ب–ج–د) وهذا البناء يجسّم ما أسماه غرونيوفسكي "بالتّحويل البسيط " الّذي يمسّ شخصية أو أكثر. وهذا البناء البسيط يتناسب والحدث المألوف في الأقصوصة، ويستدلّ تياري أوزوالد على مثل هذا الضرب من البناء الحدثيّ البسيط بأقصوصة في "قلب الصيف" (Au milieu de l'été) لبولنجاي (Boulanger) حيث نلمس منذ البداية أنّ الأقصوصة تُولّي عنايتها صوب حدث مركـزيّ يتمثّل في بحـث الآنسة "مادليـن توررونفـاك" (Madeleine Taurenvaque) ذات العقد الخامس من عمرها عن زوج وتنطلق الأحداث من رؤية الآنسة صورها في المرآة فتهيّأ لها أنّها التقت أخيرا بالزوج المنشود. إلاّ أنها تكتشف في نهاية المطاف أنها ما رأت سوى صورها منعكسة على المرآة لذلك انفلقت ضاحكة ضحكا مرّا[1]. ومن ثمّ نلاحظ أنّ الأقصوصة، وهي تعدّ العدّة لنكتة النّهاية اعتمدت بنية حدثية بسيطة قوامها الخطّية (linéarité)، وهذا البناء ينطلق من وضع أوليّ يتّسم بالهدوء سرعان ما يعقبه تطوّر للقصّ سريع في اتجاه نهاية مخيّبة لتوقّع المتلقي تجعل الحدث الرئيس الّذي ترنو إليه الأقصوصة غير قابل للوقوع (irréalisable)، وههنا لا يتحدّث تياري عن أحداث بقدر ما يتحدّث عن لحظات حاسمة وهامّة وقويّة (les temps forts) تشكّل إيقاع السّرد وتسمه بميسم سريع[2]. ومن ثمّ فالأحداث تُبْنى في هذه الأقصوصة بناء بسيطا قوامه الاطّراد والاستقامة لذلك لم يقع حدث مدوّ ذو بال، وبذلك تكون هذه الأقصوصة على صلة بما هو انبجاسي لا سيّما أنّ نهايتها لا تختلف عن بدايتها اختلافا كبيرا لأنّ الآنسة العزباء لم تجد لأزمتها حلاّ. فكأنّ السرد ذو خطّ دائريّ محوره النّهاية[3].

---

(1) - انظر: - T. Ozwald, La nouvelle, op. cit., p. 141.

(2) - نفسه، ص. 141.

(3) - يرى شلوفسكي أنّ الأقصوصة، بوجه عام، تبنى على المفاجأة الّتي تثير إعجاب القارئ، وهي تعتمد في بناء الأحداث على ما يسمّيه "البناء الدائري" (construction circulaire).

البناء المركّب:

عثرنا، ونحن نقلّب النظّر في المتن النظريّ الغربيّ المدروس على بناء ثان يمكن أن يتّخذه الأقصوصيّ، وهو بناء قوامه التّشعب بحكم ما يتّسم به السّرد المختصر من "تقشّف" في العبارة. ولمّا كانت الأقصوصة، تؤثّر الاقتصاد في الكلام، وتسعى إلى إصابة هدفها من أيسر السّبل فإنّها تتصرّف في البناء الزّمنيّ متلاعبة بنظام الأحداث، من ذلك أنّها تميل إلى حذف بعض الأحداث وإسقاطها من الخطاب بواسطة الإضمار (l'ellipse) ، فقد يصمت النصّ عن ذكر أحداث يستنتجها القارئ استنتاجا،وهو يُعيد بناءها في ذهنه.

وبناء على ما تقدّم من تحليل، فإنّ الأقصوصة تنــزع إلى بناء حدثيّ قوامه الغموض (l'ambiguïté) فيتواتر التّعبير الضمنيّ (l'implicite) عن الأحداث[1]، ومن مثال ذلك ابتداء أقصوصة بحدث إنقاذ أشخاص في عرض البحر من الغرق.

فالحدث الضمنيّ المسكوت عنه ههنا هو تحطّم سفينة الركّاب بعد ارتطامها بصخور عظيمة نتيجة أحوال جوّية رديئة، ومن هذه الجهة تقدّم لنا الأقصوصة أحداثا مهشّما بناؤها لذلك سيسعى القارئ إلى لـــملمة شتاتها حتى يظفر بالمنطق القصصي الّذي تقوم عليه، ومن صور هذا البناء الحدثي المركّب، انطلاق الأقصوصة من لحظة تأزّم (moment de crise) يرتدّ السرد إثرها على أعقابه بدلا من المضيّ قُدما نحو النّهاية.إنّ هذا اللّون من الأقاصيص، يمدّنا بأحداث ذات بنية مركّبة لا يظفر القارئ بصورها الحقيقية إلاّ بعد مكابدة وعناء، ويكثر هذا البناء في الأقاصيص الحديثة الّتي يطغى فيها القصّ النفسي ويغلب عليها الخطاب الفوري (discours immédiat)* والأسلـــوب غير المباشـــــر والحـــرّ (style indirect libre)**.

---

(1) - انظر: -Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., p. 154.

* - تتخلّص الشخصيّة في هذا الضرب من التلفّظ من سلطة الرّاوي فتخاطبنا مباشرة بلغتها الخاصّة الّتي تقوم غالبا على جمل مختلّة نحويّا تدلّ على عفويّة هذا الخطاب.

** - تختفي في هذا القول معلنات القول وتتكلّم الشخصيّة هنا بلسان الرّاوي. فيختلط في هذا الضرب من الكلام صوت الرّاوي برؤية الشخصيّة.

ويلحّ غروينوفسكي على أنّ هذا البناء يختلف من أقصوصة إلى أخرى ومن كاتب إلى آخر[1].

وإذا ولّينا وجوهنا شطر تياري أوزوالد ألفيناه يثير مسألة البناء المركّب للأحداث في الأقصوصة إثارة لطيفة، إذ يحصر هذا البناء في ما توليه الأقصوصة الانفجارية من أهمّيّة للحادثة (accident) الّتي تتلاعب بنظام القصّ، ذلك أنّ الحدث ذو نظام متجاوز للأزمة المحاكاتية، بينما تكون الحادثة ذات نظام يخرق هذا التّجاوز لذلك لا تلتقي الأحداث الصغرى البتّة في محور واحد مع الحدث المركزيّ الّذي مهّدت له الطريق من ذي قبل. فما يتوقّعه القارئ لا يمكن أن يقع[2].

هكذا وقفنا على ضربين من ضروب بناء الأحداث في الأقصوصة أوّلهما بناء بسيط تتّخذه الأقصوصة الانبجاسيّة أو الواقعية، وثانيهما بناء مركّب تتّخذه الأقصوصة الانفجارية أو الفنتاستيكية. غير أنّ تمثّلنا لهذين الضربين من البناء يظلّ مبتورا ما لم نصله بدراسة القفلة بوصفها العنصر المميّز لبناء الأحداث في الأقصوصة. فما القفلة؟ وما أنواعها؟

يعدّ بحثا تياري أوزوالد ودانيال غروينوفسكي من الأبحاث القليلة الّتي عنيت بدراسة القفلة في الأقصوصة[3]. ولقد سعى الباحثان إلى استجلاء أنواعها مشيريْن إلى دورها في بناء الأحداث، من ذلك أنّ غروينوفسكي درس القفلة موصولة بمقولتين أخريين هما:الانفـــــــــراج (le dénouement) والنّهاية (la fin).

ولقد اعتبر الباحث أنّ الانفراج هو النّقطة الّتي يتوقّف عندها السّرد فتشكّل القفلة نهاية الحكاية ومن ثمّ فالنّهاية تلي ما أسماه

---

(1) – نفسه. ص.94.

(2) – انظر: - Theirry Ozwald, La nouvelle, op. cit., p.152.

(3) – هذا الرأي لا يبخس في شيء قيمة الدّراسة الّتي أنجزها فيليب هامون (Philippe Hamon) إذْ عكف فيها على دراسة متأنّية للقفلة منتهيا إلى نتائج هامّة انظر:

- Philippe Hamon : Clausules poétique n° 24, 1975.

بـ"الانفراج" لهذا عمد الدّارس إلى تعريف القفلة قائلا: "إنّها جملة بها يتوقّف السّرد، إنّها كلمة النّهاية"[1].

وقد تأتي القفلة على أشكال مختلفة، فمنها ما يفاجئ القارئ من حيث لا يحتسب. ومنها ما يستجيب لتوقّعه، والقفلة إمّا أن تجهض مشروعا قصصيّا وإمّا أن تتركه قائما على إمكانات شتّى ومن هنا تكون خليقة بأن تثير اهتمام المرويّ له ويميّز غروينوفسكي بين ضربين من القفلات وفق نوع النّهايات على النّحو التّالي:

- قفلة منغلقة: Clausule fermée

لا تسمح فيها النّهاية بترقّب أيّ تغيير في مسار الأحداث، فلا يتساءل القارئ إثرها عمّا سيقع وهذا الضرب أقرب إلى خاصّة الأقصوصة التقليديّة[2].

- قفلة مفتوحة: Clausule ouverte

تثير النّهاية فيها احتمالات مختلفة، ومن ثمّ لا تقدّم الأقصوصة نهاية جاهزة وإنّما تترك باب التأويل مفتوحا أمام المرويّ له وهذه القفلة تليق بالأقصوصة الفنتاستيكية.

ويرى تياري أوزوالد، وهو يلطّف النّظر في خاصّة الأحداث في الأقصوصة أنّ القفلة تمثّل النّقطة النّهائيّة الّتي تبلغها الذروة القصصيّة[3]، والقفـلة –عنـده– أشدّ اختصارا من الطّـور التمهيـديّ (la phase préparatoire) لأنّها ذيل الأقصوصة وخاتمتها، ولا يدرس تياري القفلة في ذاتها، وإنّما يدرسها موصولة بالدور الّذي تنهض به في نسيج القصة، لذا حصر وظائفها القصصيّة في نقاط ثلاث على النّحو التّالي:

---

(1) - Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., pp.137-138.

(2) - نفسه، ص. 138.

(3) - انظر: - Thierry Ozwald, La nouvelle, op. cit., p. 146.

أوّلا: تسمح القفلة بمعاينة الفشل الناجم عن إخفاق الأقصوصة في معالجة الأزمة الحاكاتيّة القائمة منذ البداية بين الأنا ونظيره من قبيل الخيبة الّتي مُنيت بها جانين (Janine) بطلة أقصوصة "الزّوجة الخائنة" (la femme adultère) لألبار كامو (Albert Camus) إذ وجدت نفسها في النّهاية وحيدة محوطة بجدران غرفتها في النّزل الّذي تُقيم به فانفلقت باكية بكاء مُرّا.

ثانيا: إشعار القارئ بعمق القطيعة بين الأنا والعالم الّذي يحيط به، ومن ثمّ تقوم القفلة شاهدا على انهيار مشروع الأنا الباحث عن حلّ لأزمته الحاكاتيّة.

ثالثا: تنصّ القفلة على استمرار الثّنائيات الأساسيّة المولّدة للأزمة الحاكاتيّة، وتلحّ على تواصل حياة النظائر (les doubles) خاصّة في الأقاصيص الفنتاستيكية[1].

ثمّ إنّ استجلاء وظائف القفلة أفضى بالباحث إلى ضبط ثلاثة أنواع يمكن أن ترد عليها القفلة:

• أقصوصة بلا قفلة:

وتكون هذه القفلة موجودة في الأقاصيص الّتي تنتهي عند انبثاق الذروة القصصيّة، تاركة القارئ في أغلب الأحيان متطلّعا إلى مزيد المعلومات[2].

• أقصوصة ذات قفلة قصيرة:

وغاية هذه القفلة الموجزة، لفت نظر القارئ إلى الاضطراب الّذي يمكن أن يحدثه الانفراج الخادع الّذي يمعن في تعقيد الحكاية، وتكون القفلة حينئذ في شكل تعليق مختصر على غرار ما نقف عليه في أقصوصة "الآنسة فيفي" (Mademoiselle Fifi) لموبسان.

---

(1) – نفسه، ص 146.

(2) – نفسه، ص 146.

• أقصوصة تعنى بالقفلة عناية فائقة:

تتعهّد ههنا الأقصوصة القفلة بفائق عنايتها ساعية إلى إذكاء نار الشكّ لدى القارئ[1].

على هذه الشّاكلة، نكون قد فرغنا من دراسة خاصّة الأحداث في الأقصوصة منطلقين من المتون النظريّة الغربيّة الّتي اعتمدناها مصدرا أساسيّا في بحثنا، فسعينا إلى ضبط حدود نظريّة الأحداث مثلما جاءت في مصنّفيْ غروينوفسكي وأوزوالد، وقد راعينا الفوارق الدّقيقة اللّطيفة بين عمليْهما مشيرِين إلى إلحاح الباحثين على نسبيّة النتائج المتوصّل إليها.

وما نودّ لفت النظر إليه في آخر هذا الفصل أنّ الأحداث — بوصفها الركن الركين من نظريّة الأقصوصة — لا تستمدّ قيمتها إلاّ إذا وصلناها بالشّخصيات الّتي تنجزها وهذا ما سنتبيّنه في الفصل الثّاني. فهل للشخصية في الأقصوصة سمات وخصائص تَفْرِقُهَا عن الأجناس القصصية الأخرى؟

[1] — نفسه، ص. 147.

الفصـــــل الثّــانـــــي

طبيعــةُ الشَّخصيّة في الأقصُوصة

لئن أفاد الباحثان الإفادة العظيمة، وهما يرومان استجلاء خاصّة الشخصيّة في الأقصوصة من المناهج الإنشائيّة والسيمولوجيّة[1]، فإنّهما، مع ذلك، قد انفردا بتفصيل القول في هذا المجال التّفصيل الدّقيق الّذي مكّنهما من إبراز الخصائص الجوهريّة الّتي تتميّز بها الشخصيّة الأقصوصيّة عن بنات جنسها في سائر النّصوص القصصيّة.

ولمّا كانت الأقصوصة محكومة بزمن وجيز، فإنّها تبني الشخصية بناء يلائم ما يتميّز به هذا الجنس القصصيّ من اقتصاد في العبارة وإيجاز في تصريف الكلام الفنيّ[2]، ومن هذه الجهة يغدو التّعامل مع الشّخصيّة في الأقصوصة على قدر من الصّعوبة كبير طالما أنّها تعيش داخل الانقطاع[3]. وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ الباحث ليس بوسعه أن يمسك الإمساك المحكم بخاصة الشخصيّة الأقصوصيّة ما لم يقارنها بنظيرتها

---

(1) – حقّقت الدّراسات الغربيّة المعتنية بالشّخصيّة القصصيّة منجزات نظرية وتطبيقيّة جليلة جدّا وحسبنا ههنا أن نذكّر بأهمّها انتشارا غربا وشرقا:

- مساهمة "بارت " في تجويد مقولة الشخصيّة القصصيّة، ويتجلّى لنا ذلك في تمييزه الحـــاسم بين الشخصيّـــة كائنا متخيّلا مـــقدودا من كلام (le personnage) والشّخص (la personne) كائنا تاريخيّا من لحم ودم . لذلك اعتبر بارت الشخصيّة القصـــصيّة مجـــرّد عـــون (agent) ينجز عملا (action) في عالم الحكاية المتخيّل ومن ثمّ عاملها بوصفها علامة لسانيّة. انظر مقاله:

- Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communications n°8, 1966, Ed. Seuil, 1981. pp. 22- 23.

- لا يستطيع الباحث أن يجحد فضل السّيميولوجيّ فيليب هامون الّذي سعى إلى تطوير دراسة الشخصية القصصية مركّزا على ما يصلها بالقارئ من أواصر وصلات بما أنّه هو الّذي يبني صورتها من خلال قراءته لأدوارها في النصّ فيمنحها ما يسمّى بـ"بطاقتها الدلاليّة". انظر كتابه القيّم "نحو وضع للشخصيّة سيمولوجيّ":

- Philippe Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit (ouvrage collectif), Ed. Seuil, coll, points, 1977, p. 119.

– كذلك لا ننسى مساهمة المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة في تدقيق مفهوم الشخصيّة القصصيّة وتمييزه ممّا جاوره من مفاهيم كالشّخص إلخ..

انظر لمزيد التّدقيق:

- Ozwald Ducrot / Tzvetan Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed seuil, 1972 ; pp. 286.292.

(2) – انظر: - T. Ozwald, op. cit., p.86.

(3) – نفسه، ص. 83.

الروائيّة، وهذا المسلك انتهجه الباحثان الفرنسيان وهما يرصدان خصائص الشخصيّة الأقصوصيّة[1].

وسنعمل على إيراد ما به تتميّز الشخصيّة الأقصوصيّة في شكل ثنائيات حصرناها في خمس على هذا النحو:

● التّنكير- التّعريف:

إذا كانت الرّواية تميل إلى الانتشار والتوسّع، وتعمل على انتخاب شخصيات كثيرة تُسهب في التّعريف بها بذكر أسمائها ومهنها وأوصافها وأوساطها الاجتماعية أو الفكرية فإنّ الأقصوصة- على النقيض من ذلك – تنـــزع إلى الاقتصاد في استعمال الكلام لذلك تبدو شخصياتها مغرقة في التّنكير مفتقرة إلى التّعريف فلا تكاد تعرف إلاّ من خلال كنيتها أو اسم عائلتها.[2] ويضرب غروينوفسكي مثالا على ذلك من أقصوصة "المعطف" لغوغول إذْ لا يمكن أن نظفر بتعريف واضح للشخصيّة المتحدّث عنها فقصارى ما نعلمه عنها أنّها تشغل وظيفة حكوميّة في إحدى الوزارات[3].

ثمّ إنّ بعض الأقاصيص تنحو منحى الإغراق المتعمّد في تنكير شخصياتها على غرار ما نقف عليه في "قصّة السيّدة فلانة" (Le récit de Mme X) لتشيكوف، ذلك أنّ الأقصوصة برمّتها تنسب إلى هذه الشخصيّة الّتي يكتنفها الغموض[4].

ممّا تقدّم نستنتج أنّ الأقصوصة تعمد إلى تنكير شخصياتها فتزهد في ذكر أوصافها أو تقديم معلومات شافية ضافية تزيل ما يعلق بالشخصيّة من غموض، بينما تسهب الرواية في التّعريف بشخصياتها على نحو يظفر فيه القارئ أحيانا بفائض معلومات عنها.

---

(1) – سعى الباحثان إلى دراسة الشخصيّة الأقصوصيّة بالخلف أي بمقارنتها بالشخصيّة الروائيّة وهذا المسلك سننتهجه ونحن نتبسّط في دراسة الشخصيّة في الأقصوصة وفق المراجع النظريّة الغربيّة.

(2) – انظر: -D. Grojnowski: Lire la nouvelle, op. cit., pp. 110- 111.

(3) – نفسه. ص. 110.

(4) – نفسه. ص. 111.

● المشاشة – الصّلابة:

تستمدّ الشخصيّة الروائيّة صلابتها ممّا تتّسم به من عمق نفسي أو اجتماعي أو فكري يُتيح لها أن تواصل مغامرتها في الزّمن فتشعر بضرب من الامتداد والامتلاء بفضل الانتشارات والأوصاف الّتي تحبّذها الرّواية، ومن مظاهر صلابة الشخصيّة الروائيّة، أن تُبنى بناء متدرّجا من شأنه أن يخلق شخصيّة نامية ذات عمق لا تتقوّض بسهولة. أمّا الشخصيّة في الأقصوصة فلا تعيش إلاّ في صلب الانقطاع لأنّها محكومة بزمن مختصر، مهشّم وغير متواصل لذلك فهي أبعد ما تكون عن البناء المتدرّج، ومن ثمّ تفتقر إلى التّماسك والعمق النفسي أو الاجتماعي أو الفكري الخ... وهذا ما يجعلها تتهدّم مثلما تتشكّل دفعة واحدة[1].

● القلّة – الكثرة:

تنتظم الرّواية عادة في شكل فصول عديدة بحكم غزارة مادتها القصصية لذا تتوسّع في البناء الزمنيّ توسّعا كبيرا لما تتضمّنه من مراكز للاهتمام متغايرة، وعلى هذا الأساس تصطفي شخصيّات كثيرة تكون قمينة بأن تملأ مراكز الاهتمام هذه على اختلافها[2].

غير أنّ الأقصوصة لا تصطفي إلاّ عددا محدودا من الشخصيّات[3]، وتقوم العلاقة بين الشخصيّات غالبا على الصّراع بما أنّ الأقصوصة تنبني على مبدإ الثنائيّات (dualités) الّذي يظهر في بناء الشخصيات من ذلك مثلا أنّ الأنا في نظريّة أوزوالد يخوض صراعا خفيّا أو جليّا ضدّ نظيره[4]، وهذا الصّراع ليس ناجما، في الحقيقة، عن اشتراكهما في موضوع واحد فحسب (الرغبة في الفوز بالفتاة نفسها، مثلا...)، وإنّما هو متولّد من الشّبه الكبير القائم بينهما حتّى لكأنّ الأنا صورة مطابقة للأصل من نظيره[5] ومن هذه الجهة يحقّ لنا أن نتحدّث عن ازدواج

---

(1) – انظر: -T. Ozwald, La nouvelle, op. cit., p. 83.

(2) – انظر: -D.Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., p. 11.

(3) – نفسه. ص.11

(4) – انظر: -T. Ozwald, op. cit., p. 87.

(5) – نفسه، ص. 90.

الشخصيّات في الأقصوصة[1]،ومن ثمّ تتمحور الأحداث بأسرها حول الأنا ونظيره.

●عدم التّواصل- التّواصل:

تتواصل الشخصيّات الروائيّة فيما بينها وإن اختلفت طباعها ومواقفها لذلك تسعى إلى توثيق عرى التّواصل بينها، وهذا ما يجعل الشخصيّة الروائيّة قادرة في أغلب الأحيان على التّواصل مع الآخر والكون، بينما نستشفّ أنّ الشخصيّة الأقصوصيّة – وذلك قدرها- ليس بوسعها أن يتواصل بعضها مع بعض، وهذا راجع أوّل ما هو راجع إلى التّنافس القائم بين الأنا ونظيره[2]. وهذا ما يسهم في إبقاء الأزمة المحاكاتيّة حتّى نهاية الأقصوصة، ولـمّا كان التّنافس بينهما على أشدّه فإنّ التّواصل بينهما متعذّر وبذلك لا يستطيع الأنا أن يتواصل مع العالم[3].

●التّشابه – الاختلاف:

تتّخذ الرّواية مراكز للاهتمام متغايرة أشدّ التّغاير، ومتنوّعة كلّ التنوّع، ولهذا تحتاج إلى حشد من الشخصيّات لبناء كونها الروائي[4]، ولعلّ ما تشهده الشخصيّات الروائيّة من تحوّلات نفسيّة كثيرة على امتداد فصول الرّواية الواحدة كفيل من بعض الوجوه بتفسير ما تتّسم به الشخصيّة الروائيّة من غناء واختلاف، وعلى هذا الأساس نجد في الرّواية شخصيات مختلفة، فمنها من ينتمي إلى عالم الفنّ ومنها من يمثّل صفوة المجتمع من ثوريين ومفكّرين. إنّ هذا المزيج يمثّل المجتمع الباريسيّ الّذي تصوّره رواية "التّربية العاطفية" (L'Education sentimentale) لفولبير (Flaubert)[5].

---

(1) – نفسه، ص. 96.

(2) – نفسه، ص ص. 90-92.

(3) – نفسه. ص.104.

(4) – انظر: -D. Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., p. 11.

(5) – نفسه، ص.11.

لكنّنا متى انتقلنا إلى الأقصوصة ألفينا الأمر مختلفا، ذلك أنّ الشخصيات الأقصوصية تنــزع –على خلاف الشخصيّات الروائيّة– إلى التّشابه، بحكم ما تتميّز به الأقصوصة من زمن وحيز وفضاء ضيّق يزيلان الحواجز بين الشخصيّات، ومن هذا المنطلق يتحدّث تياري أوزوالد عن وجود شبه كبير بين الأنا ونظيره يمكن لمسه كلّما تقدّم القصّ[1].

ثمّ إنّ هذا التّشابه هو القادح للصّراع القائم بينهما لهذا يحقّ لنا أن نتكلّم في إحــدى أقاصيص "ويليام ولسون" (WilliamWilson) عل الإخوة-الأعداء (Lesfrères ennemis)، فالتّشابه إذن لا ينفي الصراع بين الأنا ونظيره.

غير أنّ الشخصيّات بوصفها كائنات نصيّة تضطلع في الأقصوصة بأدوار، لا يمكن أن نتبيّن صورها ما لم نصلها بالأمكنة المتخيّلة الّتي تتنــزّل فيها أعمالها، ففيم تتمثّل خصائص المكان في الأقاصيص الغربيّة المدروسة في كتابيْ غروينوفسكي وتياري؟

(1) – انظر: -T. Ozwald, La nouvelle, op. cit., pp. 92-93.

الفصـــــل الثّـــالث

خصائص الـــمكان في الأقصوصة

لم تتعلّق همّة الإنشائيّين، وهم ينقبّون عن القوانين الجماليّة المتحكّمة في بناء الآثار القصصيّة بدراسة مقولة المكان، رغم ما لمقولتيّ المكان والزّمن من تلازم في تحليل عالم الحكاية[1]. فبارت مثلا، عنيَ بدراسة الوظائف والشّخصيات ومستوى السّرد، ومن ثمّ لم يول المكان أيّ أهميّة[2]. وسار على هديه تودوروف عندما نأى بجانبه عن دراسة المكان وقصر اهتمامه، وهو يحلّل النصّ القصصيّ – بوصفه حكاية – على النظر في مقولتي الأحداث والشخصيّات[3].

أمّا جيرار جينات، فإنّه لم يسقط من اهتمامه دراسة المكان في القصص بل درسه ملتبسا بالتبئير والوصف والسّرد، من قبل أنّ المكان لا يندّ عن نطاق الخطاب الّذي يصوغه[4].

وعلى هذا الأساس لم يتناول جينات المكان في قسم خاصّ به، وإنّما تناوله موصولا بالخطاب الّذي ينشئه بالكلام وفي الكلام.

---

(1) - يلحّ أحمد السماوي على تلازم مقولتيّ المكان والزّمن في النصّ القصصيّ، ويذهب إلى أنّ مقولة المكان ليست بمفصولة عن مقولة الزّمن في تحليل الحكاية، انظر كتابه: في نظرية الأقصوصة، مرجع سبق ذكره، ص86. وهذه الفكرة هي في الأصل لـ"باختين" (Bakhtine) أوردها في كتابه:"جماليّة الرّواية ونظريّتها" مطلقا عليها اسم "chronotope ". انظر:

- Mikhaïl (Bakhtine): Esthétique et théorie du roman, Traduit du Russe par Daria Olivier, Ed: Gallimard, Paris, 1978, p. 237.

(2) - لم يدرج بارت وهو يحلّل النصّ القصصي المكان في أيّ مستوى من المستويات الّتي تناولها في منهجه البنيوي. انظر مقاله السابق:

-R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, op. cit., pp. 7-33.

(3) - درس تودوروف النصّ القصصيّ من جهتين: من جهة كونه حكاية (le récit comme histoire) فدرس فيها منطق الأعمال (logique des actions) ودرس الشخصيات وما تقوم بينها من علاقات (les personnages et leurs rapports) ومن جهة كونه خطابا يقدّمه متلفّظ ما (le récit comme discours) وتناول فيه المقولات التالية: (الزمن) ، (مظاهر القصص)، (صيغ القصص) انظر لمزيد التّدقيق:

- Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in Communications N°8, 1966, Ed. Seuil, 1981, pp. 131-157.

(4) - يلحّ جينات في كتابه الخطاب الجديد للقصّة على أنّ الخصيصة الوحيدة للقصص تكمن في صياغته لا في موضوعه و لهذا فكلّ عنصر في النصّ القصصيّ خطاب أولا يكون، ومن هذه الجهة لم يدرس المكان إلاّ مخطّبا. انظر:

Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Ed, Seuil, 1983. p. 12.

غير أنّ ظهور دراسات جديدة في مجال دراسة القصص تَعْتَنِي بالمكان، لفتت الأنظار إلى أهمّيته البالغة في تشكيل النصّ القصصي[1]، وهــــذا ما حدا بـــهنري ميتران (Henri Mitterand) إلى اصطناع جدول مورفولوجيّ لدراسة المكان يكون على غرار الجدول الّذي اصطنعه فيليب هامون لدراسة الشخصيّة من وجهة علاميّة، وكان لعمل ميتران الأثر العظيم في العناية بمقولة المكان وتجويدها فميّز مثلا المكان من الفضاء على أساس أن المكان هو الّذي يكوّن الفضاء ومن ثمّ يتشكّل الفضاء من مجموع الأمكنة الّتي تتنـــزّل فيها الأحداث[2].

والنّاظر في الدراسات الّتي اشتغلت بالمكان في الأقصوصة مقارنا إيّاها بالدّراسات الّتي اهتمّت بدراسة المكان في الرّواية يُصاب بالحيرة، لأنّ البحوث المنجزة في مجال دراسة المكان في الأقصوصة ضنينة جدّا[3]، ولكنّ هذه الحيرة سرعان ما تتبدّد متى أمعنا النظر في مصنّفيْ تياري أوزوالد ودانيال غروينوفسكي لأنّ الباحث يجد فيهما ضالّته. ففيم تتمثّل خصائص المكان في الأقصوصة وفق ما جاء في مصنّفيْ هذين الباحثين؟.

لقد أوغل غروينوفسكي في دراسة الفضاء الأقصوصيّ فسعى إلى رصد أنواعه واستقصاء وظائفه في بناء الأقصوصة، وممّا يحسن ذكره أنّ الباحث اقترح علينا أن ندرس الفضاء (l'espace) الأقصوصيّ من جهات ثلاث. فأمّا الأولى فالواقع الّذي يُحيل عليه هذا الفضاء وهو ما اصطلح عليه "بالفضاء المرجعيّ " (l'espace référentiel)، وأمّا الجهة الثانية فماثلـــة في دراســـة ما أسماه بـــ"الفضـــاء الوظيفـــي" (l'espace fonctionnel)، وقوام ذلك تحليل الفضاء الأقصوصيّ موصولا بالأحداث الّتي تُنجزها الشخصيّات،وأمّا ثالث الجهات فتكمن في

---

(1) - يعتبر هنري ميتران أنّ المكان هو مركز الثقل في القصّة، بما أنّ الأحداث لا تتنـــزّل إلاّ فيه، ومن هنا فهو فاعل في عالم الحكاية المتخيّلة لذلك لا مزحل عن دراسته انظر:

-Henri Mitterand: Le discours du roman, Ed, P.U.F, Paris, 1980, pp. 194-201.

(2) - أحمد السماوي، مرجع سبق ذكره، ص87.

(3) - الدّراسات الغربيّة المهتمّة بالمكان في الأقصوصة قليلة جدّا، ولكنّنا مع ذلك، وجدنا دراسة قيّمة عنوانها "الفضاء في الأقصوصة " ساعدت الباحثين الفرنسيين غرونيوفسكي وأوزوالد على التصدّي لمسألة المكان في الأقصوصة. انظر لمزيد التعمّق:

-Michael. Issacharoff: L'Espace et la nouvelle. José Corti, Paris. 1976.

دراســـــة مـــا وســـمه الباحــــث بـــ"الفضــــاء الــدّال" (l'espace signifiant)، وسَيَعْتني الدّارس في هذا المستوى باستجلاء ما تثيره هذه الأمكنة في ذهن القارئ من دلالات[1]، فبم يتّسم كلّ فضاء درسه غروينوسكي؟.

1. الفضاء المرجعي: L'espace reférentiel

من آكد الوظائف الّتي ينهض بها الفضاء المرجعيّ حمل القارئ على الاعتقاد بأنّه إزاء أمكنة حقيقية يطمئن إلى قيمتها الوثائقيّة (valeur documentaire).ومن هذه النّاحية يسعى الكاتب إلى الافتنان في تصوير الأمكنة المشكّلة لهذا الفضاء ليحمل القارئ على تصديق ما يحدث في عالم الحكاية المتخيّلة، وآية ذلك إغراق أعلام الأقصوصة الروّاد في الانصراف إلى الاهتمام بمعطيات دقيقة تحيل على الواقع المرجعيّ على غرار ما فعلت كاثرين منسفيلد (Katherine Mansfield)،عندما ذكرت في بعض أقاصيصها أماكن واقعيّة تمثّل المجتمع الأنجليزي في عشرينيّات القرن الماضي، أو من قبيل ما صنعه "آلان بو" عندما أحالنا على أماكن غريبة في أمريكا كانت موجودة في العقد الرّابع من القرن التاسع عشر (1830)[2].

وهذا الفضاء المرجعيّ يجعل القارئ يندمج في قراءة حكاية تصلها بالواقع وشائج قربى. إلاّ أن الباحث يحذّر من مغبّة الربط الآليّ بين الفضاء الأقصوصي والواقع الّذي يحيل عليه مؤكّدا أن المكان يُصاغ بواسطة القصّة[3].

---

(1) - انظر: -Daniel Grojnowski, Lire la nouvelle, op. cit., pp. 79- 89.

(2) - نفسه. ص 79.

(3)- نفسه. ص 79.

فهذه الأمكنة وإن تحيلنا على الواقع فإنها متخيّلة لأنّ اللّغة لا تمثّل إلاّ نفسها، ولمّـا كان الأدب يصف مواقعَ وبيوتًا ومشاهدَ طبيعيّةً فإنّ الأقصوصة تعاملت مع هذه الأمكنة تعاملا مخصُوصا[1] لذلك تحبّذ الأقصوصة أشكالا وعناصِرَ تمثّل الفضاء المرجعيّ يمكن حصرها في خمسة عناصر كالآتي:

* الدّيكور: Le décor

وهذا العنصر موصول بدراسة المقاطع الوصفيّة، واستجلاء أهمّيتها في تطوّر أحداث الأقصوصة، وتُوشّى هذه المقاطع، من حين إلى آخر، بديكورات مختلفة تلوّن مجموع الحكاية[2]، ووظيفة الديكور إيهام القارئ بالبعد المرجعيّ للفضاء الّذي شكّلته الأقصوصة من الكلام الأدبيّ تشكيلا[3].

* المكان المحدّد: Le lieu délimité

يتّخذ المكان في الأقصوصة تشكيلا (configuration) يعبّر عنه تعبيرا دقيقا بصرف النظر عن أبعاد هذا المكان (بيت، مركبة فضائيّة...) ومظاهره (حضري، ريفي، مفتوح، مغلق...) وهذا التّحديد الدّقيق للمكان ممّا يقتضيه السرد المختصر[4] لهذا تقْصر الأقصوصة، عادة اهتمامها على مكان واحد محدّد.

* المكان المزدوج: Le lieu dédoublé

تسعى الأقصوصة، وهي تروم الانعتاق من أسر القيود الفنيّة الّتي يمليها عليها جنسها الأدبي إلى إقحام أمكنة متباينة تخضع لـــمبدإ الانشطار بمعنى أن هذا المكان تتفرّع عليه أماكن أخرى على غرار ما نجده في أقاصيص كورتاثار Cortázar أو بورخس Borges[5].

---

(1) – نفسه. ص 80.

(2) – نفسه. ص.80.

(3) – نفسه. ص.80.

(4) – نفسه. ص ص.80-81.

(5) – نفسه. ص.81.

* الجهاز: Le dispositif

وظيفة الجهاز في الأقصوصة تجميع أماكن عديدة في فضاء ذي نمط مشهدي عديدة مكوّناته، حيث نحصل على جهاز متكامل يتألّف من مجموع أمكنة على نحــــو ما نجــــده في أقصوصــــة" نُزْهَــــة" (une partie de campagne)، إذ تقع عيوننا على جهاز متكامل أوّله ضواحي باريس وآخره محلّ السيّد ديفور (Dufor) [1].

*المسافة: Le trajet

تمنح المسافة المكان حيويّة، ذلك أنّها، ترسم له نقطة انطلاق ومآلا (terme) ومراحل وسيطة، ولعلّ الرّحلة خير مثال يجسّد المسافة [2].

2. الفضاء الوظيفي: L'espace fonctionnel

الفضاء الوظيفيّ يمثّل مجموع أمكنة تلبّست بعالم الحكاية المتخيّلة وتشكّلت معالمها من خلال الخطاب الأقصوصيّ، ولــمّا كان ذلك كذلك أخذت الأقصوصة على عاتقها عرض مكان وتأثيثه داخل عنصر، وعلى هذا الأساس نجد في الأقصوصة مكانا واحدا يستمدّ وظيفته من صلب الأحداث الّتي يحتضنها، ويتشكّل هذا الفضاء عندما تتّخذ الأقصوصة قسما من المغامرة الداخليّة فيغلب عليه التأثّر، والفضاء الوظيفي هو الّذي يمنح الحكاية تماسكها [3].

3. الفضاء الدّالّ: L'espace signifiant

لمقروئيّة(Lisibilité) الجهاز الوظيفي عميق الأثر في إنتاج الدّلالة، وحجّة ذلك أن الإطار والدّيكور والأمكنة تشارك من بعض الوجوه في بناء دلالة الأقصوصة، ومن هنا ليس المعتبر المكان في حدّ ذاته، وإنما المعتبر ما يثيره في ذهن القارئ من إيحاءات وصور، والدليل على ذلك أنّ البحيرة الّتي أجال فيها الشاب الفنيّ بصره منذ الأسطر الأولى من

---

[1] – نفسه. ص.81.

[2] – نفسه. ص.81.

[3] – نفسه. ص.82.

أقصوصة"القرار" (Le Verdict) لـــ"كافكا" (Kafka)، هي المكان الّذي سيلقى فيه حتفه في النّهاية.[1]

ولئن أفاد أوزوالد الإفادة العظيمة من بحث مجايله غروينوفسكي وهو يدرس المكان في الأقصوصة فإنّه تميّز عنه ببعض الملاحظات الدقيقة الرشيقة.

يرى أوزوالد أنّ الأقصوصة توهمنا ونحن نُقبل على قراءتها بأن الأحداث تدور في مكان رحب يتّسم بالاتّساع والانفتاح، إلاّ أنّنا كلّما أوغلنا في عالم الحكاية ازداد المكان ضيقا وانحصارا حتى إذا أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من النّهاية بلغ المكان من الضيق أقصاه.[2] وهذا ما دعا تياري إلى القول:" كلّما اقترب الرّاوي من الهدف، ازداد الانحصار شدّة، ومن ثمّ يتمثّل القارئ الفضاء المفرغ الّذي يتقلّص إلى الأقصى بسبب الضغط الّذي يسلّط عليه من كلّ ناحية والّذي تعمل الكتابة من جهتها على محاصرته كي تمحوه محوا"[3].

يفضي ما تقدّم إلى أنّ مشروع الأقصوصة، يكمن في محاصرة الفراغ وحدّه. فيزداد الفضاء ضيقا كلّما أدركت الأقصوصة نهايتها لهذا تؤثر الأقصوصة الأمكنة الضيّقة مثل زنزانة سجن أو غرفة نزل ضيّقة، وهذه الأمكنة تكاد تُطبق على أنفاس الشخصيات فتشعر بأشدّ لحظات الضيق والاختناق[4].

ينـــزّل تياري أوزوالد الكلام على ضيق المكان في الأقصوصة في نطاق سعي الكاتب إلى حلّ الأزمة الحاكاتيّة الّتي تعاني منها الشخصيّة موضوع السّرد، ومن ثمّ فحلّ الأزمة يقتضي سدّ الفراغات القائمة بين الأنا ونظيره لهذا كلّما مال المكان إلى الضّيق تقلّص عدد الشخصيّات في الأقصوصة إلى أقصى حدّ[5].

---

(1) – نفسه. ص.83.

(2) – انظر: T. Ozwald, La nouvelle, op. cit., p .129.

(3) – نفسه. ص.129.

(4) – نفسه. ص ص.133- 134.

(5) – نفسه. ص.135.

ثمّ إنّ محاصرة الفراغ تتّخذ أشكالا هندسية مختلفة تختلف باختلاف الأقاصيص[1].

على أنّ الشخصيّة الأقصوصيّة تشعر بالفشل والعجز والافتقار كلّما أمعن النصّ في محاصرة الفراغ، فيطغى موضوع السّجن في الأقاصيص بوصف السجن المكان الأقدر فنيّا على التّعبير عن معنى الحجز[2] (claustration).

ولـمّا كان المكان يميل إلى الضيق والانحصار فإنّ القارئ يقتحم، عادة، فضاء تراجيديّا (Espace tragique) يجسّد فشل الأقصوصة في إيجاد حل للأزمة المحاكاتيّة[3].

إنّ دراسة المكان على هذا المنوال وفق المراجع النظريّة الغربيّة تفضي بنا في الفصل الموالي إلى تدبّر مقولة الزّمن بوصفها الوجه الملازم لمقولة المكان. فبم يتميّز الزّمن في الأقصوصة؟

---

(1) - نفسه. ص ص. 129- 130.

(2) - نفسه. ص. 134.

(3) - نفسه. ص. 133.

الفصـــل الـــرّابع

خصائص الزّمن في الأقصوصة

استأثرت مقولة الزّمن(temps) باهتمام الدّارسين والنّقاد الغربيّين فَأُلّفت فيها مصنّفات كثيرة، عملت على تدقيق هذه المقولة وتجْويدها وتفصيل القول فيها[1]، ولئن كان بوسع القصّة أن تتخلّص من المكان، فإنّه ليس بمستطاعها أن تتخلّص من الزّمن[2]. لذلك عُدّ عنصر الزّمن عنصرا مركزيّا في تحليل القصص.

إلاّ أنّ هذه البحوث – على ثرائها- تعلّقت همّة أصحابها باستخلاص مقوّمات عامّة للزّمن القصصيّ اسْتُنْبِطَ جلّها من نصوص روائيّة ثمّ سُحبت على سائر الأجناس القصصيّة، ومن ثمّ ظلّ الزّمن في الأقصوصة محتاجا إلى دراسات مختصّة تُعنى بإبراز خصائصه، ومن هذا المنطلق سعى غروينوفسكي ومواطنه أوزوالد إلى استجلاء خاصة الزّمن في الأقصوصة منطلقيْن من متون أقصوصيّة غربية متنوّعة. فماهي المسائل الّتي درسها الباحثان في هذا المجال؟

اهتمّ غروينوفسكي وهو يقلّب النّظر في خاصة الزمن في الأقصوصة بمسائلَ ثلاثٍ وهي: زمن القـــراءة (le temps de la lecture) و الزّمـــن

---

[1] – للمصنّفات الّتي تناولت عنصر الزّمن في القصص كثيرة، وسنكتفي بالإحالة على أهمّها:

– مصنّفيْ جينات: "صور ثلاث" (Figures III) و"الخطاب الجديد للقصّة" (Nouveau discours du récit)

ولقد تناول جينات الزّمن في مصنّفه الأوّل من ثلاث زوايا "النّظام"(l'ordre) والمدّة (la durée) والتواتر (Fréquence)، وبوّأ الزمن القسم الأكبر من دراسته للخطاب القصصي (Discours narratif) وسعى في مصنّفه الثّاني إلى تجويد بعض مقولات الزّمن الواردة في كتاب "صور III"، من ذلك إبدال مصطلح مدّة (durée) بمصطلح آخر أكثر منه تجريدا هو مصطلح سرعة (vitesse). انظر:

- Gérard Genette:
  - "Figures III", op. cit.
  - " Nouveau discours du récit", op. cit.

مصنّف بول ريكور (Paul Ricoeur) "الزّمن والقصّة" (Temps et récit)، إذ اعتنى فيه بإبراز أهمّيّة التجربة الزمنيّة في تشكيل القصّة، لذلك يرى أنّه لا يتسنّى لنا الحديث عن القصّة خارج مقولة الزمن، ولقد ميّز ريكور في القصّة بين أزمنة ثلاثة: "الزّمن المشكّل تشكيلا مسبقا" (temps préfiguré) "والزّمن المشكّل تشكيلا مكرّرا" (temps refiguré) و"الزّمن المشكّل" (temps configuré). ويذهب إلى أنّ الزمن الثالث، هو الخليق بالدراسة لأنّه يشفّ عن أدبيّة النصّ القصصيّ. انظر:

- Paul Ricœur: " Temps et récit" Ed, Seuil, 1983, (voir en particulier) TI.

لقد استفدنا في استعراض هذه الآراء كلّها من أطروحة محمد الخبو: "الخطاب القصصي في الرواية العربيّة المعاصرة" مرجع سبق ذكره.

[2] -G. Genette: " Nouveau discours du récit", op. cit.

التّاريخـــــــي (le temps chronologique) وزمــــــن السّـــــــــــرد[1] (le temps de la narration). لقد أثار غروينوفسكي في مستهلّ الفصل الّذي خصّصه لدراسة زمن الأقصوصة قضيّة الزّمن الّذي تستغرقه قراءة أقصوصة ما فأشار إلى تضارب الآراء في هذا المجال[2] منتهيا إلى أنّ زمن قراءة الأقصوصة على نقيض الرواية يتّسم بقدر من الإيجاز كبير، لهذا عَدّ هذا الإيجاز من خاصّة الزّمن الأقصوصيّ معتبرا أنّ قراءة أيّ أقصوصة لا تتجاوز مدّة مشاهدة شريط سينمائيّ لا يتعدّى عرضه الساعة ونصفها.

ثمّ عَنِيَ في دراسته للزّمن التاريخيّ للحكاية بتدبّر المدّة الزمنية الّتي تستغرقها الأحداث في الحكاية، ومن هذه الجهة يمدّنا النصّ بمعلومات تجعلنا نحدّد التسلسل التاريخيّ للأحداث. على أنّ القارئ، في بعـــــض الحالات يستخلـــــص زمن الحكايـــــة (le temps de l'histoire) من خلال معطيات حدثيّة يُعيدُ بناءها، وبوجه عام، فإنّ زمن الحكاية قصير جدّا وحجّة ذلك أنّ أحداث أقصوصة "القرار" لكافكا تركّز على زمن محدّد لا يتجاوز ساعات معدودات.[3]

---

[1] - انظر: -D. Grojnowski. op. cit.,p. 86.

[2] - من ذلك تنصيص بعض الصحف الشعبيّة الأمريكيّة على أنّ قراءة أقصوصة منشورة على أعمدها لا تتجاوز نصف ساعة (ثماني وعشرين دقيقة وثلاثين ثانية) والحقّ أنّ هذا الضبط الدّقيق الصّارم لا يستقيم لأنّ القراءة تختلف سرعة وتمهّلا من شخص إلى آخر ثمّ إنّ الإنسان ليس مزوّدا بدماغ الكترونيّ ليضبط مدّة القراءة هذه بالثّواني.

- كذلك إلحاح آلان بو على أنّ مدّة قراءة أقصوصة لا تتجاوز ساعة واحدة.

- من ذلك أيضا ما ذهب إليه هاربرت جورج ويلس (Herbet George wells) من اعتبار أنّ كلّ ما ندعوه أقصوصة يمكن قراءته في نصف ساعة.

- ويرى أندري جيد(André Gide) أنّ الأقصوصة تكتب لتقرأ دفعة واحدة.

هذه الآراء أوردها غروينوفسكي في كتابه السّابق الذّكر. انظر: ص.85.

[3] - نفسه ص.87.

لقد ولّى الباحث عنايته لدراسة زمن السّرد مذكّرا بالفرق بين زمن الحكاية وهو الزّمن المرويّ وزمن الخطاب وهو الزّمن الرّاوي [1]. ومن هنا عني بدراسة مقولة السّرعة في الخطاب الأقصوصي منتهيا إلى أنّ زمن الخطاب في الأقصوصة بصفة عامّة سريع لأنّ هذا الجنس يُعْرِضُ عن التّفاصيل والجزئيّات طالما أنّه يهتّم بحدث واحد لهذا تصنع الأقصوصة زمنيّة موحّدة (temporalité unifiée)، ومن ثمّ فزمن الأقصوصة يعرف بوحدته الدراميّة (unité dramatique) الّتي تجعل زمن الخطاب على قدر من السرعة كبير. ثمّ درس الباحث زمن الخطاب الأقصوصي من جهة المدّة فوقف على ضروب ثلاثة، وهي: المدّة المركّزة[2] (durée concentrée) والممدّة الممدّة (durée dilatée) والمدّة المخلوطة (durée brouillée)* فما خصائص هذه المدد؟

- المدّة المركّزة: La durée concentrée

تبلغ سرعة السّرد ههنا أقصاها فتتّسم الأقصوصة بالتّركيز الزمني، وحجّة ذلك أنّ أقصوصة "ك" (k) لبيزاتي (Buzzati) تعرض حياة الشخصيّة موضوع القصّ على طولها في صفحات معدودات ومن ثمّة تتصرّف الأقصوصة في ما يمكن أن يكون مجموع مادة مسهبة في الخطاب الروائيّ[3]، ومن هذه الزّاوية يعمل كتّاب الأقصوصة على استغلال مدّة القراءة الوجيزة ليجسّدوا مدّة طويلة من عالم الحكاية. لهذا تعرض الأقصوصة عمّا هو ثانويّ وتقصر اهتمامها على ما هو جوهريّ، إنّها تركّز على وجود برمّته في حيزّ نصيّ وجيز[4].

- الممدّة المـمدّدة: La durée dilateé

---

[1] – نعت جينات زمن الخطاب بأنّه "زمن زائف" (Pseudo-temps) لأنّه مجاف للزّمن التاريخي. وقوام ذلك أنّ زمن الخطاب متخيّل (fictif) لا يقاس بمقاييس الزّمن الموضوعية لأنّ الرّاوي يتصرّف في نظام الأحداث تقديما وتأخيرا وحذفا واستباقا ... ومن ثمّ فخطابه محرّف لزمن الحكاية. انظر: -G. Genette: Figures III, op. cit., pp. 78 – 80.

[2] -انظر: -D. Grojnowski. op. cit., p. 88.

* أخذنا في تعريب هذه المصطلحات بترجمة أحمد السماوي ولقد استعضنا عن ترجمته لمصطلح (la durée dilatée) (بالمدّة الموسّعة) بالمدّة الممدّدة لانّ الأمر يتعلّق بتمديد جزء من زمن الحكاية تمديدا كبيرا في زمن الخطاب. ثمّ إنّ عبارة التوسّع تعبّر بدقّة عن المقابل الفرنسي"expansion" أكثر من تعبيرها عن عبارة "dilatation"انظر:

- أحمد السماوي: المرجع نفسه. ص.79.

[3] – انظر: –D. Grojnowski. op. cit., p. 89.

[4] – نفسه،ص ص،89–90.

إذا كان السرد المجمل (le sommaire) يتيح للنصّ أن ينقل حيّزا زمنيّا معتبرا من عالم الحكاية في بضع كلمات، فإنّ الوقف (pause) يسمح لمدّة مختصرة جرت في عالم الحكاية أن تحتلّ حيّزا من الخطاب كبيرا. لهذا تهتمّ الأقصوصة بلحظات من حياة الشخصيّة تتوسّع في وصفها بواسطة إيقاع سرديّ بطيء من قبيل توقّف النصّ عند صورة معيّنة يتبسّط في تصويرها على غرار ما نقف عليه في أقصوصة "خيوط العنكبـــوت" (Les fils de la vierge) لكورتاثار، إذْ يحصر مجال الاهتمام في لحظتين من حياة شخصيتين يتوسّع فيهما كل التوسّع فتصبح المدّة في الخطاب ممدّدة[1].

- الـــمـــدّة المخلوطة: La durée brouillée

تعمل الأقصوصة، في مثل هذه الحال، على التّلاعب بالزمنيّة التقليديّة ساعية إلى تضليل القارئ. فلا يستطيع المتلقّي، وهو يقرأ الأقصوصة، أن يمسك بزمنيّة واضحة لأنّ القرائن الزمنيّة ضنينة جدّا. ذلك أنّه لا يظفر إلاّ بعبارات يكتنفها التّعميم والغموض من قبيل (في مساء هذا اليوم / أومن نظير (في يوم آخر). فهذه التواريخ يختلط بعضها ببعض وحينئذ لا يبقى في ذهن القارئ عن الزّمن سوى انطباع إجماليّ عن الحدث المركزيّ في الأقصوصة.[2]

ولئن كان غروينوفسكي، وهو يتدبّر خصائص الزّمن في الأقصوصة وفيّا لتصوّرات كبار الإنشائيّين فإنّ تياري أوزوالد حاول أن يتجاوز هذه المنطلقات النظريّة بحثا عمّا يتميّز به الزمن الأقصوصيّ مقارنة بسائر الأجناس القصصية[3].

يتمثّل مشروع الكتابة في الأقصوصة – وفق نظريّة تياري أوزوالد– في البحث عن حلّ للأزمة المحاكاتيّة القائمة بين الأنا ونظيره[4]. ومن هذه الناحية فكلاهما ينجز حدثا واحدا قوامه التكرار (répétition). لهذا يرى أنّ الزّمن في الأقصوصة، ينهض من بين ما ينهض به على تكرار وضعيّات دراميّة (répétition des situations dramatiques) لا سيّما أنّ الأقصوصة تحتفي بحدث واحد، ومن هنا يدرس الباحث

---

(1) – نفسه، ص.90.

(2) – نفسه، ص.92.

(3)– يرى أحمد السّماوي أنّ غروينوفسكي اصطنع، وهو يبحث عن خصائص الزّمن الأقصوصيّ طرائق في الدراسة لا تختلف كثيرا عمّا حلّله جينات لّما درس الزّمن القصصيّ. انظر: أحمد السماوي، المرجع نفسه، ص.79.

(4) – انظر: -T. Ozwald, op. cit., pp.157-158.

ظاهرة التكرار الحدثيّ موصولة بالوضعيّات الدراميّة الّتي ينتجها هذا التّكرار[1].

وممّا تقدّم، نستنتج أنّ الأقصوصة تصنع زمنيّة واحدة قوامها تكرار وضعيات درامية متشابهة أو استنساخ المشهد الأصلي الّذي تنفتح به[2]. فيجد القارئ نفسه إزاء وضعيّة عاينها من ذي قبل. فالمشهد هو هو رغم تغيّر الديكور، لذا لا تأتي الأحداث المتكرّرة بالجديد ومن ثمّة تتشكّل زمنيّة الأقصوصة منذ اللحظات الأولى[3]. فالزّمن الأقصوصيّ ذو بعد واحد، وهو يكرّر الوضعيات الدراميّة نفسها . ولّما كان التكرار الحدثيّ (répétition événementielle) عاملا حاسما في تشكيل الزّمن الأقصوصيّ، فإنّ الأقصوصة قد أحاطته بفائق عنايتها. من ذلك، أنّنا نلفي أنفسنا إزاء حدث مركزيّ يحرّك بكلّ عمق المشهد الأصلي (la scène initiale) الّذي يتكرّر وإن سعت الكتابة إلى إخفائه. لذلك فالزّمن يخضع لمبدإ التّكرار الحدثيّ شأنه شأن كلّ العناصر القصصيّة في الأقصوصة.[4]

ويخلص تياري إلى أنّ الكثافة الدراميّة (intensité dramatique) تُقاس بمقدار التّكرار الحدثيّ فكلّما ارتفع ضارب التكراريّة الحدثيّة (répétitivité événementielle) ازدادت الأقصوصة كثافة دراميّة[5]. ولهذا يمكن أن نصنّف الأقاصيص من حيث كثافتُها الدراميّةُ إلى صنفين: أقصوصة انبجاسية تضعف فيها نسبة الكثافة الدراميّة وأقصوصة انفجاريّة تتضاعف فيها نسبة هذه الكثافة.

ومن طريف ما توصّل إليه الباحث من نتائج اعتبارُ الأقصوصة سليلة اللحظة (instant)، بما أنّها تحتفل باللحظة مخَالفةً الرّواية الّتي تهتمّ بمختلف أبعاد الزّمن. ويرى أنّ الأقصوصة تحتوي على لحظة حاسمة تمثّل ذروتها القصصية، ثمّ إنّ هذه اللحظة تصطفي حدثا واحدا ذا طبيعة تكرارية، لذا فالأقصوصة لا تؤسّس قصّة، ولا تبني حكاية، وإنّما تعيد، فقط رسم لحظة زمنيّة[6]. وبذلك تعيش الشخصيّة على إيقاع زمن ثابت لا يتغيّر وإن تكرّرت وجوهه فيحصل لدينا انطباع بأنّ الزّمن الأقصوصيّ لا يطّرد فكأنّه زمن ساكن (temps mort) وغير متحوّل (temps immuable)[7].

[1] - نفسه، ص.157.
[2] - نفسه، ص.158.
[3] - نفسه، ص.159.
[4]- نفسه، ص ص.163-164.
[5] - نفسه، ص ص.164-165.
[6] - نفسه، ص. 172.
[7] - نفسه، ص ص.172 - 174.

ولقد سعى تياري إلى إغناء دراسته لمسألة الزّمن في الأقصوصة بمقال متميّز انتقاه منمنشورات جامعـــة "هاشـــات" (Hachette Université)، وعـــنوانه "الزمنيّة في الأقصوصة" (Temporalité de la nouvelle) ويجد فيه الباحث مقارنة دقيقة بين زمنيّة الأقصوصة وزمنيّة الرّواية يمكن أن نجملها في الجدول التّالي:

الأقصوصة	الرّواية
- الزّمن غير قابل للتجزئة - تميل الأقصوصة إلى التّركيز والكثافة - الزّمن ذو بعد واحد	- الزّمن قابل للتجزئة - تتوسّع الرواية في الزمن وتعدّد أحداثها - الزمن متعدّد الأبعاد

إنّ دراسة الزمن الأقصوصيّ على هذا النّحو تفضي بنا إلى دراسة الرّاوي الّذي تلفّظ بهذه الصّيغ مانحًا إيّاها أشكالا وأساليب. ففيم تتمثّل خصائص الرّاوي في الأقصوصة ؟

الفصـــــل الخـــامس

خصائـــص الرّاوي في الأقصوصة

عكفنا في الفصول السّابقة على دراسة الأحداث في الأقصوصة والقائمين بها، كما انكببنا على دراسة الخصائص المميّزة للمكان والزّمن. غير أنّ هذه العناصر لا تقدّم لنا إلاّ عبر وسيط يمنحها قيمة، وهذا الوسيط هو الرّاوي.[1] ولــهذا، فإنّنا سنتناول في هذا الفصل ما يمثّل نظريّة الرّاوي في الأقصوصة معوّلين على المراجع الغربيّة الّتي يرتكز عليها بحثنا.

ولعلّ ما يحسن ذكره أنّ مقولة الرّاوي في مجال الرّواية (roman) لقيت في الدّرس الغربيّ حظّا عظيما أهّلها لأنْ تكون قبلة للباحثين.[2]* إلاّ أنّ هؤلاء الدّارسين، نحوا وهم يتلطّفون في دراسة الرّاوي منحًى عامّا صرف أنظارهم عن تلّمس خاصّة الرّاوي في الأقصوصة بسبب من أن همّتهم كانت منصرفة إلى استصفاء قوانين عامّة للقصص استُخْلص أغلبها من نصوص روائيّة، وهذا ما حدا بغروينوفسكي وأوزوالد إلى رتق هذا الفتق منصرفيْن إلى دراسة ما يمثّل خصوصيّة الرّاوي في الأقصوصة. فبم تتميّز مقاربة كلّ منها لهذه المسألة؟

جاء كلام غروينوفسكي على الرّاوي شذرات متناثرة في ثاني أقسام كتابه، وقد وسم هذا القســـم بـ"استراتيــجيــات الكتابــة" (les stratégies d'écriture)، وفيه تناول خصائص الرّاوي في الأقصوصة مركّزا

---

[1] – الصّادق قسومة: طرائق تحليل القصّة، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص، 135.

[2] - الدّراسات الغربيّة الّتي اهتمّت بمسألة الرّاوي كثيرة، ولقد حقّقت منجزات جليلة، سنقتصر على التذكير بأهمّها:

– تمييز بارت في مقاله "مدخل بنيوي لتحليل القصص" بين راوي القصّة" (le narrateur du récit) كانا متخيّلا مصنوعا من كلام وكاتب القصّة (l'auteur du récit) كانا تاريخيا من لحم ودم.

ثم درس في قسم السّرد (narration) علاقة الرّاوي بشخصيات القصّة. انظر:

-R Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits, op.cit. pp.24 -25.

سعى تودوروف في مقاله "مقولات القصص الأدبي" إلى استجلاء صورة الرّاوي(L'image du narrateur) من خلال أقواله ومن جهة علاقته بالشخصيّات، فتناول في عنصر "مظاهر القصّة "(aspects du récit) من قسم الحكاية مفهوم الرؤى(visions) الّذي استعاره من جون بيون (J. Pouillon) ودرس أقوال الرّاوي (les paroles du narrateur) في صيغ القصّة (les modes du récit) انظر لمزيد التدقيق:

-T. Todorv, Les Catégories du récit litteraire, op . cit. pp : 147-152.

– تمييز جينات بين الرّاوي والرّائي. فالّذي يرى(qui voit)، ليس بالضرورة هو الّذي يروي(qui raconte) وذهب جينات إلى أنّ كلّ راوٍ في القصّة يتوجّه بالخطاب إلى مرويّ له يكون في نفس درجته السرديّة، ولقد تعمّق الباحث كثيرا في دراسة الرّاوي فحدّد أنواعه ودرجاته وصلته بعالم الحكاية كما استخلص وظائفه. انظر:

-G. Genette: Figures III. op. cit., pp. 226-253.

* لقد استفدنا في بلورة هذه الأفكار من دروس الأستاذ محمد الخبو الموجّهة إلى طلبة المرحلة الثّالثة، شعبة العربيّة بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، في نطاق شهادة ماجستير الأدب المقارن ضمن مادّة "دراسة أثر أجنبيّ" السنة الجامعيّة 2003–2004.

على ظاهرة التلفّظ القصصيّ (l'énonciation narrative) فأكّد أنّ الرّاوي ينجز نصّا غايته شدّ انتباه القارئ وانتزاع إعجابه انتزاعا بواسطة الخطاب[1]. ومن هنا يرى أنّ خصوصيّة الرّاوي في هذا الجنس تتأتّى من قدرته على التّأثير في القارئ بضربة سرديّة خاطفة[2].

لمّا كانت الأقصوصة تجنح إلى الاقتصاد في استعمال الكلام بحكم جنسها، فإنّها تهتمّ بحدث وحيد يتلوّن بكلام الرّاوي، ولقد ميّز الباحث بين ضربين من الرّواة من خلال دراسته لظاهرة التلفّظ على النحو التالي:

❶- التلفّظ القصصيّ بضمير المتكلّم المفرد:

L'énonciation narrative à la première personne

يرى غروينوفسكي أنّ التلفّظ بضمير المتكلّم يقدّم لنا مثالا على شفافية مخصوصة تتّسم بها الأقصوصة، ذلك أنّ الرّاويَ هو الّذي يدرك الحكاية من منظوره الخاصّ ويرى الأشياء والأمكنة والأحداث والشخصيّات بعينه.[3]، وكثيرا ما يستعمل في القصّ المونولوج (monologue) فتغدو الأقصوصة أشبه ما تكون بمذكّرة شخصيّة (journal intime) ولذلك يندمج القارئ في تجربة الرّاوي المتخيّلة مأسورا بأفانين خطابه.

❷- التلفّظ القصصيّ بضمير الغائب:

L'énonciation narrative à la troisième personne

يتظاهر الرّاوي في هذا الضرب من التلفّظ بالتخفّي ساعيا إلى إيهامنا بأنّ الأحداث تروي نفسها بنفسها من جهة كونه، يروي حدثا وقع لغيره، ومن شأن هذا الضرب من التلفّظ أن يجعل القارئ قريبا من الشخصيّات وقيمها. غير أنّ ذلك لا يعني أنّه غير فاعل في فعل الرّواية، لأنّه وإن لم يسرد حكايته فإنّه يروي دائما بضمير المتكلّم، فعندما يقول: "جاء زيد" فإنّ هذا الخطاب يتلفّظ به الرّاوي، فأصل هذا الكلام: "أنا الرّاوي أقول: جاء زيد".*

أمّا تياري أوزوالد فقد عني بدراسة الرّاوي في الأقصوصة مركّزا على ما أسماه بـ"الرّاوي المزدوج" (Le narrateur dédoublé)، ومن هذه الجهة يرى أنّ انشطار الرّاوي يجسّد خصوصيّة الخطاب الأقصوصيّ. فمثلما يمسّ الانشطار شخصيات

---

(1)- انظر: - D. Grojnowski, op. cit., p.115.

(2) - نفسه، ص.125.

(3) - نفسه، ص.127.

* - هذا المثال اصطنعناه لتوضيح الفكرة فقط.

الأقصوصة، يطول كذلك الرّواة.[1] ويتمثّل على هذه الظاهرة الفنية بأقصوصة "المـــروّع" (l'horrible) لموبسان ذاهبا إلى أن اللـــــواء "ج" (général de G) ليس سوى راوٍ ثانٍ أقحمه في السّرد الرّاوي الأصلي فكأنّ الرّاوي الأوّل انشطر نصفين. وتبعـــا لــــذلك، يختفي الرّاوي الأصلي غير المحدّد وراء راوٍ ثان يتمتّع ببعض الصفات المحدّدة رغم أنّه أقرب إلى التّنكير منه إلى التّعريف. فنحن لا نعلمُ إلاّ رتبته العسكريّة "لواء".[2]

ولذلك فإنّ الغموض الحافّ بالرّاوي من خصوصيّة الأقصوصة، ومن هذه النّاحية يسعى الرّاوي إلى تعميق الغموض الملازم للأقصوصة، وحجّة تياري أوزوالد على ذلك أنّ المعلومات الّتي عرضها الرّاوي الثّاني، إنّما تعود استعاريّا إلى الرّاوي الأوّل الّذي ليس له من هدف سوى إرباك القارئ واستفزازه، وهذا الازدواج في مستوى الرّواة يواكبه ازدواج في مستوى التّبئير إذ يمكن أن ننتقل بحسب انشطار الرّواة من تبئير خارجيّ على سبيل المثال إلى تبئير داخليّ.[3]

---

[1] - انظر: T. Ozwald, op. cit., p.1

[2] - نفسه، ص.110.

[3] - نفسه، ص ص.112.111.

خاتمـــة البـــاب الأوّل

على هذا النّحو، نكون قد فرغنا من وصف أهمّ المقوّمات الفنيّة للأقصوصة وفق المراجع النظريّة الغربيّة ممثّلة أساسا في كتابيْ دانيال غروينوفسكي وتياري أوزوالد ولكن هذا لم يمنعنا من إغناء ما جاء في مصنّفيْهما بدراسات غربيّة أسهمت من بعض الوجوه في استصفاء إنشائيّة للأقصوصة، ولقد انتهجنا خطّة في البحث تقوم على وصف النظريّات وتحليلها فمحاورتها كلّما كان ذلك ممكنا ومفيدا.

إنّ اتّساع المدوّنة النصيّة الّتي اشتغل بها الباحثان تنمّ عن عمق مثل هذه البحوث الغربيّة الطّامحة إلى استجلاء خصائص بعض الأجناس القصصيّة والوقوف على لطائف قوانينها الجماليّة.

ولئن صدر الدّارسان وهما يتعاملان مع المتون النصيّة الغربيّة عن خلفية إنشائيّة مشتركة فإنّهما خلصا مع ذلك إلى نتائج تتفاوت عمقا ودقّة ممّا يكشف لنا عن تنوّع البحوث الأوروبيّة واختلاف نتائجها رغم انكباب أصحابها على دراسة المسألة الأدبيّة نفسها.

لكن الفويرقات الدّقيقة الّتي وقفنا عليها بين غروينوفسكي وأوزوالد لم تمنعنا من استصفاء مقوّمات لإنشائيّة الأقصوصة عامّة. من ذلك إلحاح الباحثيْن على أنّ الأقصوصة تحتفي بحدث واحد يمنحها كثافة درامية تقرّبها من المسرح، وعلى هذا الأساس تُحدّد الكثافة الدرامية ضربين من الأحداث. فإذا ضعفت هذه الكثافة في الأقصوصة نكون إزاء حدث بسيط مألوف تحبّذه الأقصوصة الانبجاسيّة. وإذا ارتفع مقدارها ارتفاعا كبيرا حصلنا على حدث خارق للمألوف وذي بناء مركّب تؤثره الأقصوصة الانفجاريّة، ثمّ إنّ المفارقة القائمة بين البداية والنّهاية هي المحقّقة لأدبيّة الأقصوصة من جهة كون القفلة مخيّبة لأفق انتظار المرويّ له و"مُتلاعبة" بمشاعره.

إنّ الشخصيّة في الأقصوصة محكومة بزمن وجيز لذلك يكتنفها الغموض، وهي إلى جانب ذلك تتهدّم مثلما تنبني في منتهى السرعة، فلا يظفر القارئ بصورة لها واضحة.

ولعلّ أهمّ ما توصّل إليه الباحثان وهما يستصفيان خصائص المكان في الأقصوصة هو التّنصيص على أنّ المكان يميل إلى الضيق كلّما اتّجهت الأقصوصة نحو نهايتها لهذا يعمل النصّ على محاصرة الفراغ الكائن في المكان المركزيّ الّذي ترتاده الشخصيّة الّتي تسلّط عليها الأقصوصة الأضواء فينحصر الحدث في مكان ضيّق منغلق من قبيل زنزانة سجن أو من جنس غرفة نزل، إلخ...

إنّ الزمن في الأقصوصة يتّسم بالقصر طالما أنّ النصّ يركّز على لحظة زمنيّة حاسمة من حياة الشخصيّة، ومن ثمّ يكون الزّمن ذا بعد واحد غير قابل للتجزئة على نحو ما نلفيه في بعض الأقاصيص الّتي تركّز على بعد واحد. ولذلك فإنّ زمن الخطاب يتّسم بالسّرعة لأنّ الرّاويَ لا يعتني إلاّ بما هو جوهريّ وخليق بتحقيق أدبيّة الأقصوصة.

بيد أنّ ما توصّل إليه الباحثان في دراسة خصائص الرّاوي في الأقصوصة يتّسم بالتّعميم وآية ذلك أنّ وسم الرّاوي بالانشطار لا يتوقّف على الأقصوصة وإنّما ينسحب كذلك على الرّاوي في الرّواية. لكنّ ذلك لا يجعل أعيننا في غطاء عن نتيجة هامّة خلَص إليها الباحثان مفادها أنّ الشخصيّة في الأقصوصة يكتنفها الغموض وتنشطر على غرار الرّاوي مثلما يذهب إلى ذلك تياري أوزوالد.

البـاب الثّـــانـــي

في واقع كتابة الأقصوصة العربيّة: مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس أنموذجا.

تناول الباحثون معظم أقاصيص يوسف إدريس بالدّرس، و اتجهوا في التّعامل معها اتّجاهات شتّى. فمنهم من درس بعض أقاصيصه دراسة مضمونيّة سعى من خلالها إلى وصل النصّ بالواقع الّذي أنتجه من قبيل ما نقف عليه في مقال كاترين كوبهام (Catherine Cobham) الموسوم بـــ"الجنس والمجتمع في أدب يوسف إدريس"، ذلك أنّ الباحثة عكفت فيه على استجلاء صلة الجنس ببنية المجتمع المصريّ منصرفة عن دراسة الجوانب الفنيّة[1] و لم تتجاوز الدراسات العربيّة هذا الضرب من تناول النّصوص الإدريسيّة من ذلك ما نستخلصه من قراءة مقال جابر عصفور " هل يموت هذا الزّمّار" إذ سعى في تضاعيفه إلى الرّبط الآلي بين النصّ والكاتب والواقع وهو يحلّل بعض أقاصيص مجموعة" بيت من لحم"[2].

ومنهم من درس بعض أقاصيص المجموعة المذكورة دراسة اجتماعيّة مسلّطا عليها آليّات المنهج الاجتماعي على نحو ما أنجزه سمير حجازي في مقاله " التّفسير السيسيولوجي لشيوع القصّة القصيرة"، حيث اتّخذ الباحث النصّ الإدريسي مجرّد سند يستدلّ به على صحّة بعض مقولات علماء الاجتماع[3].

ومنهم من عَنِيَ أيضا بإبراز تأثير مدرسة العبث في الأدب الغربيّ في كتابات يوسف إدريس القصصيّة على غرار ما ألفيناه موجودا في مقال ماهر شفيق فريد الموسوم بـــ " تجربة العبث بين الأدب الغربيّ والقصّة المصريّة القصيرة" لكنّ المتمعّن في محتوى هذا المقال سرعان ما ينتبه إلى أنّ الباحث نأى بجانبه وهو يحلّل أقصوصتيّ "بيت من لحم" و " العصفور والسّلك" عن دراسة البُنى الفنيّة مكتفيا برصد النـــزعة العبثيّة فيهما[4].

وبناء على ما تقدّم سنسعى إلى استنطاق أقاصيص المجموعة استنطاقا محايثا غايته الوقوف على خصائص البناء الفنيّ في هذه الأقاصيص. وسننطلق في عملنا من جداول تستثمر المادّة الواردة فيها تحليلا واستنتاجا. ولقد قسّمنا الباب إلى فصول خمسة على منوال الباب السّابق حفاظا على تماسك أركان البحث.

---

(1) – انظر: - Catherine Cobham: "Sex and society in Yūsuf Īdris: ‘QĀ‘AL- MADĪNA’",. in Journal of Arabic Literature, VI, 1975, pp.78-88.

(2) – جابر عصفور: "هل يموت هذا الزّمّار"، مجلّة إبداع، العدد 09، عدد خاص بيوسف إدريس، سبتمبر1991، ص ص. 4-21.

(3) – سمير حجازي: "التّفسير السيسيولوجي لشيوع القصّة القصيرة"، فصول(عدد خاصّ بالأقصوصة)، السابق الذّكر، ص ص. 166-167.

(4) – ماهر شفيق فريد: " تجربة العبث بين الأدب الغربيّ والقصّة للمصرية القصيرة "، فصول، المرجع نفسه، ص. 234.

الفصـــــل الأوّل

بناء الأحداث في مجموعة "بيت من لحم"

مدخـــــل:

سنسعى في هذا الفصل إلى استجلاء خصائص الأحداث في مجموعة "بيت من لحم" الّتي تمثّل مرحلة النّضج الفنيّ في كتابة الأقصوصة العربيّة، والحقّ أنّ بعض الدّارسين العرب هفوا إلى استخلاص المنطق القصصيّ الّذي تقوم عليه الأحداث في بعض نصوص المجموعة. إلاّ أنّ أغلب ما كُتب نحا فيه أصحابه منحى إصدار الأحكام المعياريّة الأخلاقية من قبيل ما لمسناه في مقال أحمد هيكل "يوسف إدريس ونسيجه القصصيّ كما في بيت من لحم". فقارئ المقال يقف على بون بائن بين عنوان الدراسة ومحتواها، ذلك أنّ المقال يوحي بأنّ الدارس سيولي عنايته نحو دراسة بناء الأحداث في أقصوصة "بيت من لحم" غير أنّه محّض متن العمل لتفسير شخصيّة الكاتب من خلال النصّ الأدبيّ المدروس. بل إنّ الباحث حوّل عمله إلى شبه محاكمة يحتجّ فيها على اختيارات إدريس الفنيّة.[1] وتستوقفنا في دراسة محمود أمين العالم الموسومة بـ " عالم يوسف إدريس القصصيّ" بعض القضايا المنهجيّة. فالباحث أقرّ في بداية عمله أنّه سيبيّن القانون القصصيّ المتحكّم في بناء بعض أقاصيص المجموعة. لكنّه انصرف في صميم الدّراسة إلى إثارة جملة من القضايا المضمونيّة في نصوص "العصفور والسّلك" و"أكبر الكبائر" و"الرّحلة " و"أكان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" و"هي"[2]، لذلك سنعمل كلّ العمل على الإصغاء إلى النصّ العربيّ عسى أن يبوح لنا بأسرار بنيته القصصيّة.

---

(1) – أحمد هيكل: دراسات أدبيّة، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1980، ص ص. 195- 204.

(2) – محمود أمين العالم: عالم يوسف إدريس القصصيّ، مجلة إبداع، مرجع سبق ذكره، ص ص. 32- 44.

جدول حول مقوّمات الأحداث في مجموعة "بيت من لحم"

الأقصوصة	ترتيبها داخل المجموعة	أقصوصة		نوع الحدث		أقصوصة تقوم على محاور للاهتمام متعدّدة	أقصوصة البنت حبكتها على مفارقة بين بدايتها ونهايتها	القفلة	
		ذات حدث	خالية من الحدث	مألوف	مثير للعجب			منتظرة	غير منتظرة
بيت من لحم	1	+		+		**0	+		+
أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور	2	+		+		+	+		+
على ورق سيلوفان	3	+		+		+	+	+	
أكبر الكبائر	4	+		+		0	+		+
العصفور والسّلك	5	+		+		0	+		+
الرّحلة	6	+			+	0	+		+
حلاوة الروح	7	+			+	0	+		+
الخدعة	8	+			+	0	0		
سنوبزم	9	+		+		+	+		+
حمّال الكراسي	10	+			+	0	+		+
سورة البقرة	11	+		+		0	0	+	
هي	12	+			+	0	+		+

* نرمز بهذه العلامة (+) إلى وجود الظّاهرة المدروسة في الأقصوصة وسنعتمدها في رسم بقيّة الجدوال.

** نرمز بهذه العلامة (0) إلى خلوّ الأقصوصة من الظّاهرة المدروسة وسنعتمدها في بقيّة الفصول إن اقتضى الأمر ذلك.

يستشفّ النّاظر في الجدول أنّ الأقاصيص كلّها تنهض على الحدث، فلا تكاد تخلو أقصوصة واحدة من عنصر الحدث.[1] ولعلّ قيام بعض الأقاصيص النازعة إلى عالم الفنتاستيك على غرار أقصوصتيْ "حلاوة الرّوح" و"الخدعة" على الحدث خير شاهد على ذلك. لهذا عددنا الحدث دعامة أساسيّة من دعائم البنية القصصيّة في مجموعة "بيت من لحم" فالحدث المركزيّ في أقصوصة "بيت من لحم" يتمثّل في سعي البنات إلى التزيّن بخاتم أمهّن لنيل الوطر من زوجها الشابّ الكفيف في كنف الصّمت[2]. وأقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" تَنْبني أيضا على حدث مركزيّ يتجسّد في تخلّي الشيخ عبد العال إمام المسجد عن أتباعه السّاجدين خلفه أثناء أداء صلاة الفجر متوجّها إلى "لي لي" المعبّرة عن الإغراء الغربيّ في أبهى صوره[3].

وما قيل في هاتين الأقصوصتيْن ينسحب على بقيّة الأقاصيص[4]، فالقراءة المتأنّية للجدول تُبرز لنا مدى احتفاء يوسف إدريس بالحدث الواحد في معظم أقاصيصه. لذلك يجعل هذا الحدث المركزيّ مركز الثّقل وهو يبني نسيج الأقصوصة بناء فنيّا. إلاّ أنّ طبيعة هذا الحدث تختلف من أقصوصة إلى أخرى. فالمطّلع على مجموعة "بيت من لحم" يلاحظ أنّ الحدث المألوف الّذي لا يخرق قوانين الحياة والمنطق يرين على نصوص المجموعة. وآية ذلك أنّ محاولة التفكير في خيانة الزّوج في أقصوصة "على ورق سيلوفان" حدث مألوف لا ينتهك المنطق لأنّ الخيانة صفة يمكن أن يتّصف بها الإنسان[5]. وكذلك الشّأن في أقاصيص: "بيت من لحم" و"أكبر الكبائر" و"سنوبزم" و"أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" و"العصفور والسّلك" و"سورة البقرة"، بينما تقلّ الأحداث الخارقة للمألوف والمثيرة للعجب. فلا نظفر بها إلاّ في أقاصيص خمس وهي: "الرحلة" و"حلاوة الرّوح" و"الخدعة" و"حـــمّال الكراسي" و"هي". ففي أقصوصة "الرّحلة" تبدأ الأحداث بداية عاديّة بسيطة حتى إذا ما توغّلنا في أعماق النصّ أخذتنا إلى عالم الفنتاستيك أخذا لطيفا رائقا. من ذلك أنّ كلّ الكائنات الحيّة فرّت من المدينة قبل مقدم السيّارة الّتي تحمل جثّة الأب. هذا فضلا عن أنّ الذّباب يلوذ بالفرار رغم حبّه للرّوائح الكريهة. ثمّ إنّ المدينة الأولى فقدت عقلها

---

[1] – هذا ما ذهب إليه كذلك حسين الواد عندما استنطق بعض أقاصيص يوسف إدريس. انظر مقاله السابق الذّكر، ص ص. 23– 24.

[2] - بيت من لحم، ص ص. 10– 13.

[3] – أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص ص 34-35.

[4] – هذا الاستنتاج لا ينفي وجود أحداث صغرى في بعض الأقاصيص تمهّد لظهور الحدث المركزيّ. كما أنّه لا يجعل أعيننا في غطاء عن بعض الأقاصيص الّتي تهتمّ بأكثر من مركز اهتمام واحد على غرار أقصوصة "سنوبزم" مثلا.

[5] – على ورق سيلوفان، ص. 39.

والمدينة الثانية هجرها سكّانها[1]. ومن ثمّة فنحن نلج الأقصوصة من باب المألوف ونخرج منها من باب الفنتاستيكي المثير للعجب، وللحدث الخارق للمألوف وجه آخر في أقصوصة "الخدعة" كلّما أنعمنا فيه النظر ازددنا إقبالا على تدبّره. ذلك أنّ الأقصوصة تبدأ بداية طبيعيّة لها بالواقع صلة مكينة إلاّ أنّها سرعان ما تعدل بنا عن الواقع محلّقة بنا في أجواء العجيب نتيجة ظهور مفاجئ لرأس جمل مفصولا عن جسده، فيظلّ هذا الرأس العجيب على النّاس في أماكن مختلفة دون أن يصدر ردّ فعل واحد إزاء ظهوره الغريب[2].

إنّ المتأمّل في الإحصاء الوارد في الجدول يستخلص أنّ أغلب الأقاصيص تنتظم أحداثها حول مركز للاهتمام واحد. فالأقاصيص الّتي تتّخذ أكثر من محور للاهتمام واحد قليلة جدّا[3]. ومن مثال ذلك ما نقف عليه في أقصوصة سنوبزم الّتي تقدّم لنا حكايتين تقوم بينهما علاقة تناوب (alternance) ذلك أنّ الدكتور عويس يقصّ على الرّاوي الأصليّ خبرين في آن واحد: خبر مشروع اللاّئحة الّتي تقدّم بها لأعضاء هيأة التدريس وخبر الاعتداء على شخصه في "أوتوبيس 999" من قبل الرّكاب. لذلك تنهض الأقصوصة على المراوحة بين سرد خبرين، أضف إلى ذلك أنّ النصّ يرصد حدثا آخر متمثّلا في إبراز ما طرأ على علاقة الرّاوي بالدكتور عويس من تحوّل بلغ مرحلة الانفصال في نهاية النصّ: "أنا دلوقتي بس أدركت أنّي ضيّعت وقتي معاك. أنا بقالي ساعة أحاول أقنعك أنّك– بصفتك رجل مهتمّ بالمشاكل العامّة– تقف مع قضيّة عادلة زيْ قضيّة لائحة السّلوك العام، إنّما الظاهر أنّي ضيّعت وقتنا الاثنين"[4].

على هذا النحو نلاحظ أنّ الأقصوصة قد تتّخذ مراكز للاهتمام متعدّدة. لكنّ هذا الأمر يقتصر على عدد محدود جدّا من الأقاصيص. لهذا لا يرقى إلى مصاف القانون العام الّذي ينسحب على كامل أقاصيص المجموعة.

إنّ الباحث وهو يقلّب النّظر في الحبكة القصصيّة الّتي انبنت عليها سائر الأقاصيص لا يسعه إلاّ أنْ يستشفّ أنّ معظم الأقاصيص تُبْنى حبْكتها على مبدإ المفارقة الفنيّة الّتي تستفزّ الذّهن، ومن أشكال ذلك البناء الفنيّ المؤسّس لجماليّة النصّ قيام بعض الأقاصيص على لغز أو مغالطة أو سوء تفاهم ينتج مفارقة فنيّة مستلطفة بين بداية الأقصوصة ونهايتها.

---

[1] – الرّحلة، ص ص. 78–79.

[2] – الخدعة، ص ص 91–98.

[3] – هذه الأقاصيص " أ "كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" و"على ورق سيلوفان" و"سنوبزم".

[4] – "سنوبزم"، ص ص. 99–118.

لهذا يعمل الرّاوي على زرع بذور هذه المفارقة المفاجئة للقارئ في مواطن مختلفة من النصّ بدءا من العنوان ووصولا إلى ذروة الأقصوصة بواسطة عبارات مقتضبة تتضمّن طاقة إيحائيّة هائلة، وحسبنا في هذا المقام أن نستدلّ على هذه الظاهرة الفنيّة بأقصوصتين تحقّق المفارقة فيهما بين بداية النصّ ونهايته جماليّة الأقصوصة وهما أقصوصتا "الرحلة" و"هي". فأمّا الأقصوصة الأولى فتتبنى حبكتها على سرّ سعى الرّاوي إلى إخفائه على مدار النصّ. فالنصّ ينطلق من حدث عاديّ يتمثّل في اصطحاب الابن لأبيه في رحلة معه على متن السيّارة. وكلّ المؤشّرات تدلّ في البداية على رغبة قويّة في محافظة الشابّ على الرابطة الدمويّة المتينة الّتي تصله بأبيه. ثمّ إنّ كلامه الفوريّ موجّه إلى شخص على قيد الحياة ينصت بكلّ انتباه إلى ما يتلفّظ به الرّاوي من نظير هذا القول:"أنت وأنا ومن بعدنا الطّوفان. لا تخف. سنرحل حالا سنرحل إلى بعيد بعيد. إلى حيث لا ينالك أو ينالني أحد. إلى حيث نكون أحرارا تماما نحيا بمطلق قوّتنا وإرادتنا بلا خوف"[1]. غير أنّ القارئ وهو يتدرّج في قراءة النصّ يكتشف أنّ الرّاويَ أغنى الأقصوصة بمعجم إيحائيّ ينبني على حاسّة الشمّ. ويظهر ذلك في تكرار عبارة "رائحة" في مواضع مختلفة من النصّ (أشمّ رائحته– لماذا تمدّ أنفك في العربة وتتشمّم– رائحته؟! –قبل أن نصلهم أنوفهم تستنشق الهواء البعيد وتتشمّم. تصوّر؟ ! يريدونك أنت الحيّ جثّة يدفنونها). ثمّ إنّ الطريف في الأمر أنّ الرّاوي يُنكر وجود هذه الرائحة أو مصدرها كلّما أثارت شخصيّة من شخصيّات الأقصوصة هذا الموضوع. ونلمس ذلك في بعض الأقوال من قبيل (لا يا سيّدي، لا أشمّ رائحته– لا رائحة هناك– رائحة بنزين– ماذا تقول؟ ميّت؟ فلتمت أنت. خل الطريق يا وغد، و لا أراني الله وجهك)[2].

لكنّ نهاية الأقصوصة تميط اللّثام عن هذا السرّ الدّفين الّذي حجبه الرّاوي عنّا على امتداد الأقصوصة ويتمثّل هذا السرّ في مرافقة الرّاوي لأبيه الميّت على متن السيّارة. ويكمن السرّ أيضا في إخفاء مصدر الرائحة الكريهة الّتي تنبعث من السيّارة. فتأتي لحظة التّنوير لتحدث مفاجأة تثير عواطف المرويّ له وتظهر في هذا القول:"يبدو أنّ هناك خطأً ما. فأنا بدأت أشمّ الرائحة. لا، ليست رائحة حذائك وجوربك... والمرعب أنّك أيّها العزيز الغالي مصدرها... ولقد تركتك عامدا في الطريق. تركتك. في العربة نفسها تركتك وتركتها لك قبرا ولحدا"[3].

---

[1] – الرحلة، ص. 73.

[2] – نفسه، ص ص. 75-76+78.

[3] – نفسه، ص. 79.

على هذا النّحو يصنع إدريس مفارقة فنيّة بين متن النصّ ونهايته تهزّ مشاعر المرويّ له ولقد أسّسها على سرّ عمل الرّاوي على إخفائه على مدار النصّ. ومن ثمّ حقّق النصّ ما سمّاه "آلان بو" "وحدة الانطباع" وما عبّر عنه الشكلانيّون الرّوس بإحكام معالجة المفاجآت النهائيّة الّتي تتأسّس على لغز أو خطإ.[1]

وأمّا الأقصوصة الثانية فإنّها تنبني على مغالطة وقوام ذلك أن يصوّر لنا الرّاوي موقفا على غير حقيقته ثمّ يكشف عن حقيقته في القفلة بضربة سريعة تحقّق إنشائيّة الأقصوصة فيتمكّن الرّاوي من تحريك عواطف المتلقّي بمباغتته بنهاية مفاجئة لم تكن في الحسبان. فالمغالطة الماثلة في أقصوصة "هي" تنسج خيوطها بَدْءًا من العنوان الّذي جاء في شكل ضمير مؤنّث غائب. إلاّ أنّ هذا الضّمير "هي" ورد في تركيب نحويّ غير مكتمل. فينشأ في أذهاننا سؤال ملحّ "هي ما بها؟ أو ما خطبها؟". ثمّ إنّ العنوان يحملنا على تقبّل حكاية مدارها على هذه الأنثى الّتي تتصدّر عنوان الأقصوصة. ومتى انتقلنا من العنوان إلى المتن ترسّخ لدينا هذا الاعتقاد لا سيّما أنّ الرّاوي غادر بيته ليلتقيَ بهذه المرأة الحسناء البارعة الجمال.[2] ولكنّ الرّاويَ وهو منغمس في ممارسة الجنس مع هذه الأنثى المشتهاة يكتشف أنّه" غائص في مؤخّرة رجل فاجر الشّذوذ"[3]. ومن هذه الجهة تقوم المفارقة الفنيّة الّتي تستثير وجدان المرويّ له على مغالطة بارعة حيكتْ على مبدإ عدم التّوافق بين عنوان الأقصوصة وحقيقة الموقف الّذي تصوّره. بيد أنّ النظرة الثاقبة في الأقصوصة تبين لنا أنّ الكاتب زرع في تضاعيف النصّ عبارات مغرقة في الإيحاء والكثافة تمهّد لموقف غير منتظر بالمرّة. من ذلك تكرار عبارة "هي" تكرارا كثيرا في الأقصوصة فضلا على أنّ هذه المرأة المزعومة لا اسم لها وهذا ما حدا بالرّاوي إلى القول:"أ تكون هي؟ أم تراها أسطوريّة كعائشة الّتي قرأت عنها صغيرا"[4] ثمّ إنّ ترديد عبارة في غاية الإيحاء في مواضع مختلفة من النصّ هو الّذي حقّق أدبيّة هذه الأقصوصة[5]. وهذه العبارة هي "هوووه". فاللفظة كثيفة الإيحاء بما أنّها تتكوّن من ضمير المذكّر المفرد الغائب "هو" متبوعا بمقطع طويل "ووه" يعزف لحن الخيبة الّتي سيُمنَى بها الرّاوي في نهاية النصّ.

---

(1) – انظر: -T. Ozwald, op. cit., p. 7.

(2) – هي، ص ص. 135-137.

(3) – نفسه، ص. 139.

(4) – نفسه ص. 135.

(5) – تكرّرت عبارة "هوووه" أربع مرّات في الأقصوصة في بدايتها وفي وسطها وفي نهايتها.

أفلا يكون إيراد هذه العبارة اللاّفتة للنّظر في مواطن بعينها من الأقصوصة إعدادًا فنيًا محكما لنهاية مفاجئة تباغت القارئ من حيث لا يحتسب فتنتزع إعجابه انتزاعا. ومن ثمّ نكتشف أنّ "هي" الفاتنة المشتهاة المنشودة ليست سوى رجل شاذ جنسيًا.

ولعلّ النّكتة الواردة في نهاية أقصوصة "هي" خير مثال على القفلة غير المنتظرة الّتي يحتفي بها يوسف إدريس كلّ الاحتفاء. فهذه القفلة تستفزّ ذهن القارئ وتخيّب أفق انتظاره (son horizon d'attente) لأنّها لم تكن في حسبانه، وحسبنا شاهدا على هذا الضّرب من القفلة ما ورد في نهاية أقصوصة "سنوبزم" ففي حين كنّا ننتظر من الدكتور عويس أن يقاطع "أوتوبيس 999" الّذي أهين فيه ويستقلّ غيره حفاظا على كرامته وحفظا لماء وجهه يفاجئنا من حيث لا نحتسب بإصراره الغريب على الرّكوب في "الأوتوبيس" نفسه متناسيا الإهانة الّتي لقيها على متنه[1]. فتحقّق هذه القفلة قدرا كبيرا من أدبيّة الأقصوصة، لا سيّما إذا وضعنا في اعتبارنا أنّ الدّكتور عويس أوهمنا على امتداد النصّ بأنّه صاحب مبادئ ثابتة لا يتزحزح عنها قيد أنملة مهما كانت أشكال العراقيل الّتي يواجه. ولكن جاءت النّهاية قالبة لهذا الوضع الأوليّ خارقة لأفق انتظار المتلقّي.

ولكنّ الأحداث في مجموعة "بيت من لحم" لا تُفهم حقّ الفهم إلاّ وهي محمولة في كائنات ورقيّة مجرّدة تُنجزها، وهي الشخصيّات. فعلى أيّ نحو صاغ يوسف إدريس هذه الكائنات النصيّة في نصوصه؟

---

[1] – سنوبزم، ص، 117.

الفصـــــل الثّـــاني

خصائص الشّخصيّة في مجموعة " بيت من لحم"

مـــدخل:

لم تكن همّة الباحثين العرب المحدثين متّجهة إلى دراسة خصائص الشخصيّة في الأقصوصة، بقدر ما كانت منصرفة إلى دراسة الشخصيّة في الآثار الروائيّة[1] لهذا كانت الدراسات المعقودة على الشخصيّة في الأقاصيص العربيّة ضنينة جدّا[2]. ثمّ إنّ أغلبها لم يقدّم شيئا ذا بال يستنير به الباحث الطامح إلى استصفاء خصائص الشخصيّة القصصيّة في بعض الأقاصيص العربيّة.

فدراسة محسن بن ضياف للشخصيّة في بعض أعمال يوسف إدريس تفتقر إلى التماسك المنهجي. ذلك أنّ الباحث أقرّ بادئ ذي بدء أنّه سيعرض عن دراسة الشخصيّات الإدريسيّة من منظور شكلي لكنه ناقض نفسه عندما خصّص قسما لتناول ما أسماه بـ "طرائق رسم الشخصيّات" فالطرائق- في حدّ علمنا- تتعلّق بكيفيّة القول لا بمضمونه[3].

والمطّلع على كتاب أحمد السّماوي "في نظريّة الأقصوصة" يستخلص أنّ دراسة الباحث للشخصيّة عامّة ولا تختصّ بالشخصيّة في الأقصوصة.[4] فما أثاره من قضايا تتّصل بالشخصيّة القصصيّة ينسحب على الشخصيّة في الأقصوصة انسحابه على الشخصيّة في الرّواية مثلا أو حتى في أجناس قصصيّة أخرى كالمقامة والنادرة والخبر إلخ...

ثمّ إنّ النّاظر في بحث محمّد نجيب الشرافي نظرة متأنّية يستخلص أنّ الدّارس لا يقيم وزنا كبيرا للفوارق الدّقيقة اللّطيفة بين الشخصيّة في الرّواية والشخصيّة في الأقصوصة، وهذا ما نلمسه في المقطع التّالي المقتطع من كتابه:"ومهما قيل عن غياب أسس نظريّـــة واضحة في القصّة القصيرة، واعتبارها فنّا إشكاليّا، إلاّ أنّه لا يُـــوجد خلاف في النّظر إلى الشخصيّة في الرّواية أو القصّة القصيرة"[5] ولـــمّا كانت معظم

---

[1] -- كُتبت حول الشخصيّة في الرّواية العربيّة بحوث كثيرة لا يتّسع المجال لحصرها أو ذكرها.

[2] — أغلب الدّراسات العربيّة المنجزة حول الشخصيّة في الأقصوصة لم تقدّم الإضافة العلميّة المرجوّة منها. إلاّ أنّ ذلك لا يجعلنـــا نبـــزّ قيمـــة الدراسة الّتي قام بها أحمد الجوّة طامحا إلى استصفاء بعض خصائص الشخصية القصصيّة عند يوسف إدريس من خلال أقصوصتيْ "بيت من لحـــم" و "الخدعة". انظر لمزيد التدقيق:

- أحمد الجوّة: "الغموض في بعض أقاصيص يوسف إدريس"، الحياة الثقافية، السنة 27- العدد 138، أكتوبر 2002.

[3] — محسن بن ضياف: السابق ذكره، ص ص: 84-85+86.

[4] — احمد السماوي: السابق ذكره، ص ص 101-122

[5]- محمد نجيب الشرافي: "القصّة القصيرة في الأدب الفلسطيني داخل الأرض المحتلّة" بحث مرقون. شهادة تعمّق في البحـــث، إشـــراف توفيـــق بكار، جامعة تونس الأولى- كلية الآداب بمنوبة، السنة الجامعية، 1993-1994 (5265) T، ص. 142.

الدراسات العربيّة على هذا النحو في دراسة الشخصيّة الأقصوصيّة سائرة فإنّنا سنسعى إلى استصفاء خصائص الشخصيّة في مجموعة "بيت من لحم" منطلقين من المادّة الواردة في الجدول.

جدول حول خصائص الشخصيّات في مجموعة "بيت من لحم"

الأقصوصة	الشخصيّات من حيث العدد		الأقاصيص الّتي تمنح شخصيّاتها أسماء	نوع الشخصيّات		وصف الشخصيّات		نوع الوصف الغالب	
	القلّة	الكثرة		إنسانيّة	غير إنسانيّة	مقتضب	مسهب	وصف مباشر	وصف إيحائيّ
بيت من لحم	+			+		+		+	+
أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور		+	+	+		+			+
على ورق سيلوفان	+			+		+			
أكبر الكبائر	+		+	+		+		+	+
العصفور والسّلك	+				+	+			+
الرّحلة	+		+	+		+			+
حلاوة الروح	+			+	+	+			+
الخدعة	+			+	+	+			
ستوبزم	+		+	+			+	+	+
حمّال الكراسي	+			+		+			
سورة البقرة	+			+		+		+	+
هي	+			+		+			

ملاحظة :

لقد حذفنا الخانة الثانية في الجدول(ترتيب الأقصوصة داخل المجموعة) لسببين:**الأوّل**:أنّ الأمر أضحى معلوما منذ الجدول الأوّل، و**الثّاني**:أنّ الإخراج المطبعي للورقة اقتضى ذلك.

نلاحظ أوّل ما نلاحظ أنّ يوسف إدريس يعتمد على عدد قليل من الشخصيّات وهو ينسج أقاصيصه فإذا ولّينا وجوهنا شطر أقصوصة "بيت من لحم" ألفيناها قائمة على شخصيّات ثلاث، وهذه الشخصيّات الفاعلة في عالم الحكاية هي: الأم وبناها الثلاث وزوجها المقرئ الكفيف[1]. والملاحظ أنّ هذه السمة الفنيّة تكاد تنسحب على بقية الأقاصيص فأنت إذا قرأت أقصوصة "حلاوة الرّوح" ألفيت الرّاوي يسبح وحده ضدّ التّيار، لهذا نجد الأقصوصة تركّز التّركيز كلّه على حدث جوهريّ يتمثّل في الصّراع القائم بين شخصيّة الرّاوي وشخصيّة البحر بما تنطوي عليه في النصّ من معان مصاحبة[2].

ثمّ إنّ المطّلع كذلك على أقصوصة "الرّحلة" يستشفّ أنّ النصّ مداره حول شخصيتيْن اثنتين فاعلتين فيه هما شخصيّة الابن سائق السيّارة وشخصيّة الأب الّذي يرافق الابن في هذه الرحلة[3].

إنّ الشخصيّات في الأقاصيص — رغم قلّتها — لا تتوفّر حولها معلومات كافية ترسم ما يسمّى في علم العلامة "ببطاقتها الدلاليّة". فإذا دقّقنا النظر مثلا في شخصيات أقصوصة "على ورق سيلوفان" وجدناها مغرقة في التّنكير، ذلك أنّ النصّ لا يسعفنا باسم واحد تعرف به أيّ شخصيّة فالزوج لا يُعْرف إلاّ بمهنته بوصفه أشهر جرّاح أطفال في مصر، والزوجة لا تُعرف إلا من خلال أوصاف زهيدة تسند إليها. فقصارى ما نعرفه عنها أنّها مدلّلة إلى أبعد حدّ بما أنّ النصّ ينعتها بأنّها ملفوفة منذ طفولتها في ورق سيلوفان. وكذا الأمر بالنسبة إلى الشّاب الرّياضيّ فهو مفتقر إلى اسم ولا نظفر له إلاّ بنبذ من الوصف.[4]

إنّ الإعراض عن ذكر أسماء الشخصيّات والاقتصاد في وصفها، إنّما هما مقوّمان من نظرية الأقصوصة. ومن هذه النّاحية وجدنا أغلب الأقاصيص عن ذكر أسماء الشخصيّات راغبة. فالأقاصيص الّتي تمنح شخصياها أسماء لا تتجاوز الأربع وهي:"أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" و"أكبر الكبائر" و"الرّحلة" و"سنوبزم". ويبدو أنّ اسم الشخصيّة في بعض هذه الأقاصيص لا يدقق ملامحها و لا يقرّب صورها من القارئ بقدر ما يكون عاملا معمّقا للغموض الّذي يكتنفها وآية ذلك أن الشخصيّة الوحيدة الّتي تحمل

---

(1) – بيت من لحم، ص ص. 5-6.

(2) – حلاوة الروح، ص. 82.

(3) – الرحلة، ص ص. 73-80.

(4) – على ورق سيلوفان، ص ص. 37-58.

اسما في أقصوصة الرّحلة هي شخصيّة البوّاب ويُدعى "عبد الله".[1] لكنّ هذا الاسم عام يمكن أن يطلق على أيّ إنسان. فما لقبه؟ وما سنّه؟ وما شكله؟

على هذا النّحو نستخلص أنّ الشخصيّات لا تُعرف بأسمائها وكثرة أوصافها بقدر ما تُعرف بكناها. فإذا كان الاقتصاد في وصف الشخصيّات جزءا من إنشائيّة الأقصوصة الإدريسيّة فلا غرابة والحال هذه أن يغدو الغموض سمة ملازمة للشخصيّات. لذلك تطالعنا في أقصوصة "حـمّال الكراسي" شخصية يلفّها غموض كثيف يـمنحها وهج الشّعر وألقه. و هذه الشخصيّة تتكوّن من حرفين" رع" ومن ثمّ بدت أشبه ما تكون بطلسم أو لغز سيسعى القارئ إلى فكّ شفرته[2].

على أنّ الغموض الملابس لبعض الشخصيّات لم يكن من قبيل التّرف الفنيّ وإنّما كان من صميم أدبية هذا الجنس المختصر الّذي ينبذ "التوسّع والانتشارات" على حدّ تعبير بارت. ومن هنا فإنّ الغموض المكتنف للشخصيّات الإدريسية من العوامل الفنيّة المحقّقة لأدبيّة الأقصوصة وجماليّتها.

وبصرف النّظر عن نوع الشخصيّات الـموجودة في الأقاصيص (إنسانية- غير إنسانية) فإنّ وصفها -على اختصاره- يتوفّر على قدر كبير من الإيحاء. فلئن كانت الشخصيّات المنتمية إلى عالم الحيوان على غرار" رأس الجمل" في أقصوصة "الخدعة" و "العصفور ووليفته" في أقصوصة " العصفور والسلك" أوْ الّتي تمثّل بعض عناصر الطبيعة كالبحر ومكوّناته العجيبة في أقصوصة "حلاوة الرّوح" قليلة جدّا في مجموعة "بيت من لحم" فإنها مع ذلك تتقاسم مع الشخصيات الإنسانية الوصف الإيحائي الّذي هو جزء من إنشائيّة الشخصيّة في أقاصيص إدريس.

فالرّاوي في أقصوصة "العصفور والسّلك" لا يصف العصفور من حيث شكله أو لونه أو حجمه بقدر ما يصف حركته وهي حركة مرتبطة بالسّلك الصدئ القديم الّذي بدا غير قادر على حماية العصفور من هبوب الرّيح [3]. لهذا جاء الوصف مشحونا بالإيحاء، فحركة العصفور هي مدار الوصف. وممّا تقدّم فإنّ وصف حركة العصفور التّائق إلى التّحرّر "من سلطة السّلك" إيحاء برغبة الجيل الجديد في مصر في التخلّص من سلطة الجيل القديم الّذي أضحى غير قادر على مواجهة ضربات الحداثة (هبوب الريح). ثمّ إنّ الوصف الإيحائي يتضاعف أضعافا كثيرة في أقصوصة "الخدعة"، وآية ذلك أنّ الرّاوي

---

[1] – الرحلة، ص. 74.

[2] – حمّال الكراسي، ص، 120.

[3] – العصفور والسلك، ص ص 71-72.

قصر اهتمامه على وصف عينيْ الجمل. لذلك نفى عن الرأس الصّوت:"رأس جـــمل لا بدّ. بلا صوت بلا ضجّة". إنّ هذا الوصف رغم إيجازه غائر الدّلالة لأنّ الرّاوي إذْ ينفي عن الجمل الصّوت فإنّه يقرّ ضمنيّا بامتلاكه شيئا آخر لا يقلّ أهمّيّة عن الصّوت. فإذا تدرّجْنا في قراءة النصّ ألفينا الرّاوي مركّزا على وصف عينيْ الجمل، ولقد جاء هذا الوصف مقتضبا شديد الإيحاء من ذلك قول الرّاوي:"لا غضب في عينيْه، لا انفعال، لا شيء، إنّما عينان كبيرتان مستقرّتان على الأمام"[1]. نلاحظ أنّ الوصف جاء في تركيب نحويّ يقوم على النّفي والإثبات. فالمتلفّظ ينفي عن العينيْن الغضب والانفعال ويثبت اتّساع العينيْن اتّساعا كبيرا يسمح لهما بالاطّلاع على كلّ شيء ماثل أمام رأس الجمل. إنّ الصّمت المقترن بالعينيْن فيه إيحاء بـــمعنى الرّقابة لأنّ من أخصّ خصائص الرّقيب أن يلتزم بالصّمت، فحسبه إمعان النّظر واستراق السّمع. ومن ثمّة فإنّ عينيْ الجمل في هذه الأقصوصة إنّما ترمزان إلى الرّقابة الدائمة الّتي تفرضها سلطة عبد الناصر على المواطنين في مصر إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تركيز النصّ كلّ التّركيز على معنى الرّقابة الفوقيّة وهذا ما نلمسه في قول الرّاوي:" حين يتّخذ أحدهم وضع العالم العارف، وبصوت خافت يتعلّم ويحلّل، بينما رأس الجمل يطلّ عليه من فوق".[2] ثمّ إنّ الوصف الإيحائي تظهر أدبيّته في هذا الاسم المعبّر "رأس الجمل" الّذي يوحي باسم"الرئيس جمال عبد الناصر".

فإذا كان الإيحاء المكثّف للشخصيّات ملتصقا في الأقصوصتيْن المدروستيْن بالأجواء الفنتاستيكيّة معمّقا أدبيّة هذا الضرب من الأقاصيص فإنّ وصف الشخصيّات وصفا إيحائيّا في الأقاصيص المنغرسة أحداثها في الواقع يعتبر جزءا من إنشائيّة الشخصيّة الإدريسيّة. وكفى بنا شاهدا في هذا المقام أن نحيل على الوصف المكتنـــز الوارد في أقصوصة "الرّحلة". فهذا الوصف إنّما يصوّر شخصيتيْ الرّاوي وأبيه. وقد أقامه المتلفّظ على مبدإ التّقابل بين صفاته وصفات أبيه. ومن وجوه ذلك ما جاء في هذا المقطع الّذي دثّره المتكلّم بغلالة من الإيحاء الجميل: "أنت من جيل القطار. القطار الّذي لا خيار فيه، لا تختار إلاّ عبوديّتك. أنا من جيل العربة. الحريّة عربة. الرأي عربة."[3] إنّ وصف الشخصيّتيْن في هذا المقطع القصير مثقل بالإيحاء. ذلك أنّ الأب وُسمَ بأنّه من جيل القطار لأنّ القطار يسير في مسلك محدّد صارم لا يحيد عنه ومن ثمّ فإنّ المسكوت عنه هو أنّ الأب إنّما هو من جيل الجمود المتشبّث بالرأي الواحد والمسلك الواحد. بينما وَسَم الابن

---

[1] – الخدعة، ص. 92.

[2] – السّابق، ص ص. 95.

[3] – الرّحلة، ص ص. 75–76.

نفسه بأنّه من جيل العربة. و هذا الوصف فيه إيحاء بمعاني الانطلاق والحريّة وحقّ الاختيار. ومن هذه الجهة فالابن يرمز إلى هذا الجيل الجديد المثقّف الّذي يروم التخلّص من التقاليد البالية بحثا عن مكان متميّز في عالم الحداثة.

بيْدَ أنّ الشخصيّات في نصوص المجموعة لا تُدرك خصائصها بمعزل عن الأمكنة المتخيّلة الّتي احتضنت أعمالها، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن طرائق تشكيل الأمكنة بوصفها علامات نصيّة لا تستمدّ قيمتها إلاّ من جهة الخطاب الّذي يبنيها باللّغة. فبمَ تتّسم الأمكنة في مدوّنتنا العربيّة المدروسة؟

الفصـــــل الثّـــــالث

سمات المكان في مجموعة "بيت من لحم"

مـــدخل:

تستوقفنا ونحن نطّلع على أهمّ الدّراسات العربيّة المهتمّة بالمكان في الأقصوصة بعض المسائل المنهجية، من ذلك ما لمسناه مثلا في دراسة سامية أسعد الموصوفة بـــ "القصّة القصيرة وقضيّة المكان" من إسقاط مباشر للنظريّة الغربيّة المهتمّة بالمكان في القصص على النصّ العربيّ الـــمنجز ويظهر ذلك فـــي قولها هـــذا:" ولسوف نطبّق الدّراسة النظريّة في هذا المقال على أعمال سليمان فيّاض."[1] لهذا بدا عملها استدلالا بالنصّ العربيّ الـــمُبْدَعِ على ما في النظريّة الغربيّة من مقولات.

أمّا أحمد السّماوي فلم يبحث عن إنشائيّة المكان في الأقصوصة العربيّة، وهذا له ما يسوّغه لأنّه وجّه بحثه وجهة نظريّة.[2] والّذي يطّلع على بحث محسن بن ضياف يلاحظ إسراف الباحث في الرّبط المباشر بين المكان في بعض أقاصيص يوسف إدريس والأفكار الاشتراكية الّتي عليها يحيل. لذا لم تكن دراسته للمكان سوى منفذ للحديث عن أفكار إدريس الاشتراكية. ومن ثمّ بدت دراسته ضعيفة الصّلة بخصائص المكان في الأقصوصة. فقصارى ما انتهى إليه الباحث أنّ المكان في بعض أقاصيص إدريس نوعان: مكان ريفي وآخر مدينيّ، والحق أنّ هذا التصنيف للأمكنة يمكن أن ينسحب على أجناس قصصيّة أخرى كالرّواية مثلا.[3]

من أجل ذلك سنسعى إلى استجلاء خصائص المكان في مجموعة "بيت من لحم" مستنطقين النصّ العربيّ نفسه، إذ هو الخليق وحده بالكشف عن تلك الخصائص الفنيّة.

---

[1] – سامية أسعد:"القصّة القصيرة وقضيّة المكان"، فصول، عدد خاص بالأقصوصة، ص ص. 179–186.

[2] – أحمد السّماوي: السّابق ذكره، ص ص. 79– 101

[3] – محسن بن ضياف: السابق ذكره، ص ص 64– 65.

جدول وصفيّ للمكان في مجموعة "بيت من لحم"

الأقصوصة	الأمكنة المذكورة في الأقصوصة	المكان المركزيّ	علاقته بالحدث المركزيّ		السّمة الغالبة عليه	نوع الوصف الغالب على المكان	
			ضعيفة	متينة		وصف مباشر	وصف إجماليّ
بيت من لحم	بيوت الأغنياء- بيوت الفقـــراء- حجرة الأسرة	حجرة الأسرة		+	ضيّق - منغلق		+
أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور	حــيّ الباطنيّــة- مــسجد الشبوكشي- المئذنة- غرفة لي لي.	غرفة لي لي		+	ضيّق - منغلق		+
على ورق سيلوفان	الهرم – الحديقـة- الـشارع- البيـت- المستـشفى- غرفـة العمليات.	غرفة العمليّات		+	ضيّق - منغلق	+	
أكبر الكبائر	القرية- الحقول- بيت القناديلة- مزرعة الشيخ صديق- بيت الشيخ صديق.	سطح بيت الشيخ صديق		+	ضيّق - مفتوح		+
العصفور والسّلك	سلك تليفون بين عمودين.	مكان وقوف العصفور		+	ضيّق - مفتوح		+
الرّحلة	البيت- المصعد- العربة- نقطة التفتيش- محطة البنزين- المدينة الأولى والثانية.	العـربة		+	ضيّق - منغلق		+
حلاوة الروح	الشاطئ- الطريـق الأقـصر إلى الشاطئ- البحر- الغابة المائية.	البحـر		+	متّسع- مفتوح		+
الخدعة	نبع الماء- بيت الـرّاوي- بيـت الحمام- غرفة النوم- الأوتوبيس- مكتب المدير.	بيت الرّاوي		+	ضيّق - منغلق		+
سنوبزم	ميدان التحرير- الجامعة- بيـت الدكتور عويس- أوتوبيس 999	أوتبيس 999		+	ضيّق - منغلق	+	
حمّال الكراسي	ميدان الأوبرا- شارع الجمهورية- القاهرة- النيل- ساقط ملقط.	مكان وقوف الرّاوي		+	غير محدّد - مفتوح		+
سورة البقرة	السّوق- الطريـق إلى القريـة- القرية.	المدخل الأمامي للسّوق		+	ضيّق - مفتوح	+	
هي	بيت الرّاوي- العتبة- العربـة- العبّاسيّة- ترب الخفير- المقطم- القصر- المخدع.	المخدع		+	ضيّق - منغلق		+

تبرز لنا المادّة العلميّة الواردة في الجدول مدى احتفاء الأقصوصة بالمكان الواحد. وتكاد هذه السّمة تنسحب على كلّ أقاصيص المجموعة[1]. فلئن كان الرّاوي يذكر أماكن في الأقصوصة مختلفة فإنّه يحصر الحدث المركزيّ في مكان بعينه عندما يبلغ النصّ نهايته المتزامنة وذروته القصصيّة على نحو ما نقف عليه في أقصوصة "هي" إذ يذكر النصّ أمكنة كثيرة وهي: بيت الرّاوي- العتبة- العربة- العباسيّة- ترب الخفير- القاهرة- المقطم- القصر- المخدع.[2] لكنّ الأقصوصة تحصر الحدث المركزيّ في مكان واحد يتّسم بالضيّق والانغلاق وهي قاب قوسين أو أدنى من نهايتها. ومن ثمّ فإنّ المكان في الأقصوصة يسير من الاتّساع إلى الضيّق ونحن نتقدّم في قراءة الحكاية لذلك رأينا أنّ الحدث المركزيّ في أقصوصة"هي" احتضنه مخدع المرأة الّتي كثيرا ما حلم الرّاوي بلقائها.[3]

إنّ أقصوصة "هي" تقوم شاهدا بليغا على أنّ الأقصوصة الإدريسيّة —بصفة عامة- تؤثر حصر الحدث المركزيّ في مكان واحد يتّسم بالضيّق والانغلاق، وميل المكان إلى الضّيق طردًا مع تقدّم السّرد قاسم مشترك بين جلّ الأقاصيص. ذلك أنّنا كلّما أوغلنا في قراءة الأقصوصة ازداد المكان ضيقا وانحصارا، ومن هذه الناحية تُبْنَى الأمكنة وفق منطق فنيّ يقوم على التدرّج من الاتّساع إلى الضيق من قبيل ما نجده في أقصوصة "على ورق سيلوفان" إذ تنطلق الأحداث من الهرم وهو مكان مفتوح يتّسم بالاتّساع ثمّ تنحصر في غرفة العمليّات وهي حجرة ضيّقة منغلقة[4].

على هذا النّحو نكتشف أنّ المكان في معظم أقاصيص المجموعة يأخذ في الانحصار والضيق كلّما اقتربت الأقصوصة من نهايتها.

لكن اتّصاف المكان المركزيّ في الأقصوصة بالضّيق لا يحجب عن أعيننا وجود أمكنة أخرى في الأقصوصة نفسها تتّسم بالاتّساع والانفتاح على غرار "الشاطئ" في أقصوصة "حلاوة الرّوح" ومن جنس "ميدان التّحرير" في أقصوصة "سنوبزم" ومن قبيل "ميدان الأوبرا" و"شارع الجمهورية" في أقصوصة "حمّال الكراسي."

---

[1] – يحسن الرجوع إلى الجدول لمزيد التثبّت من تلك السّمة الفنيّة في رسم المكان في مجموعة "بيت من لحم".

[2] – هي، ص ص 133-139.

[3] – نفسه، ص 139.

[4] – على ورق سيلوفان، ص ص 37-58.

وممّا يلفت انتباهنا أيضا أنّ الفضاء الّذي يحتضن المكان المركزيّ والحدث المركزيّ قد يجيء في شكل رحلة ثلاثيّة: نقطة انطلاق- مرحل وسيطة – نقطة وصول، وهذا ما نلفيه موجودا في أقاصيص "الرّحلة" و "سورة البقرة" و "هي."

و لــمّا كان المكان المركزيّ في جلّ الأقاصيص على النّحو الّذي بيّنا فكيف تتجلّى لنا علاقته بالحدث المركزيّ؟

إنّ علاقة المكان المركزيّ في الأقاصيص المدروسة بالحدث المركزيّ وطيدة جدّا، وآية ذلك أنّ الأقصوصة لا تبلغ ذروتها القصصيّة إلاّ إذا نزّلت الحدث المركزيّ في مكان معلوم يتّسم بأقصى درجات الضّيق. ففي هذا المكان بالذات يُعدُّ كاتب الأقصوصة مفاجأة نهائيّة تهزّ أعماق المرويّ له بواسطة ضربة سرديّة خاطفة. ومن ثمّ يتداعى المكان المركزيّ للحدث المركزيّ المباغت بالسّهر والعناية تحقيقا لإنشائيّة الأقصوصة. ثمّ إنّ المكان المركزيّ في الأقصوصة يقوم شاهدا على اكتشاف السرّ أو المغالطة الّتي أقيمت عليها الحبكة. فإذا أخذ المكان في الانحصار فأعلم أنّ الأقصوصة على مشارف النّهاية لذلك عُدّت الأقصوصة تسلّقا لجبل حتى إذا أدركت القمّة انتهت فيشرف المرويّ له على ما تكشفه من مشاهد كانت على امتداد النصّ مخفيّة، ولعلّ هذا المقوّم الفنيّ تجسّمه جــملة "آلان بو" الشهيرة "إنّ الأقصوصة الناجحة هي تلك الّتي إذا بلغت نكتة النهاية انقطعت ولا مزيد بعدها." فمن هذه النّاحية رأينا أنّ الأقصوصة تنتهي بانتهاء الحادثة المركزيّة أو بكشف النّقاب عن المغالطة أو الخطإ أو اللّغز الّذي بُنيت عليه الأقصوصة. لهذا وجدنا القفلة نابعة من المكان الأخير الّذي يحتضن الحدث المركزيّ، ولعلّ ما جاء في نهاية أقصوصة "هي" خليق بتوضيح ذلك، فالنصّ أخذ يتدرّج بنا في أماكن كثيرة تدور فيها أحداث صغرى ستمهّد لانبثاق حدث مفاجئ في مكان يــخبّئ فيه الرّاوي مفاجأة تستفزّ القارئ وتأسره. إنّ المكان المركزيّ في أقصوصة "هي" هو مخدع المرأة الجميلة الحسناء الّتي طالما حلم الرّاوي بلقائها تمتّعا بجمالها الأخّاذ. إلاّ أنّ الرّاوي وهو ذائب في جسد هذه الحسناء "المزعومة" يكتشف أنّه كان غائصا في "مؤخّرة رجل فاجر الشّذوذ."[1] فأيّ حدث مركزيّ مخيّب لأفق انتظار القارئ هذا الحدث الّذي احتضنه الــمخدع الّذي أماط فيه الرّاوي اللّثام عن حقيقة مثيرة عمل النصّ على تأجيلــــــها أو تأخيرها تحقيقا لأدبيّة الأقصوصة! .

---

[1]- هي، ص، 139.

ولمّا كانت صلة المكان المركزيّ في الأقصوصة بالحدث المركزيّ على هذه الشّاكلة الفنيّة، فإنّ السّمة الغالبة على وصف المكان المركزيّ إنّما تتمثّل في الإيحاء وهذا الإيحاء نابع في – تقديرنا– من الوصف الدّقيق المكثّر الّذي يصف به الرّاوي المكان الأساسيّ في الأقصوصة. ولعلّ أقصوصة "بيت من لحم" خير عيّنة تجسّد هذا الوصف الإيحائي. فالنّاظر في المكان المركزيّ في هذه الأقصوصة تستوقفه العلاقة الماثلة بين المكان المركزيّ (البيت منعوت) ونعته (اللحم: من لحم) – فكيف يوسَم البيت الّذي يُبنى من طين أو حجر أو أيّ مادّة بناء أخرى بأنّه "من لحم"؟ بل إنّك تجد الأقصوصة برمّتها تتّخذ هذا المركّب النّعتي عنوانا لها (بيت من لحم).

إن وصف البيت – بوصفه الرّكح الّذي سيحتضن الحدث المركزيّ في الأقصوصة –يتضمّن طاقة إيحائية كبرى. ذلك أنّ اللّحم ههنا يحيل على مفهوم الجسد وما تتحرّك في داخله من رغبات وشهوات، ومن ثمّ فإنّ وصف بيت الأسرة بأنّه "من لحم" فيه إحالة على أجساد البنات الثلاث المحرومات من إشباع رغباتهنّ الجنسيّة.[1]

على هذا النّحو نستخلص أنّ الاقتصاد في وصف المكان المركزيّ مرتبط شديد الارتباط بدقّة الوصف بما أنّ الأقصوصة تريد أن تصيب هدفها في أقصى سرعة ممكنة تحقيقا لما سمّاه آلان بو "وحدة الانطباع" والحقّ أنّ دقّة الوصف هي الّتي تُنتج الإيحاء الكثيف في الأقصوصة.

ولّما كان ذلك كذلك فإنّ هذا الوصف الإيحائي قد بلغ قمّة توهّجه في أقصوصة "العصفور والسّلك".[2] فقارئ هذا النصّ الموجز يُلاحظ أوّل ما يُلاحظ وجود علاقة تقابليّة بين العصفور والسّلك تتبدّى منذ العنوان ثمّ تنساح على مدار الأقصوصة، فالتّقابل ماثل بين كائن حيّ (العصفور) وجماد (السّلك) ،كما هو قائم بين موصوف في حالة حركة (العصفور) وشيء ثابت (السّلك). ومن ثمّ فإنّ النصّ بأسره تحرّكه ثنائيّة الحركة–الجمود. لكنّ المتأمّل في وصف المكان المركزيّ (سلك التليفون) يستشفّ أنّ النصّ يُومئ إلى صفات هذا المكان دون أن يصرّح بها. فالإيحاء نابع من دقّة الوصف. ثمّ إنّ الإيحاء الكثيف هو الّذي يدثّر المكان المركزيّ في الأقصوصة بمسحة من الغموض المحقّق لجماليّة الأقصوصة، ذلك أنّ وصف "سلك التلفون" جاء في عبارات معدودة ولكنّها مثقلة بالمعاني المصاحبة من قبيل ما جاء في الصفحة الثانية والسبعين: "السّلك صدئ - قديم – غير

---

(1)- بيت من لحم، ص ص 5 – 13.

(2) – العصفور والسلك، ص ص. 71 – 72.

سميك"[1]. إنّ هذه الأوصاف الموحية تنفي عن السّلك النّجاعة المطلوبة وتجعل وظائفه معطّلة. فالسّلك متآكل أناخ عليه الدهر بكلكله. أضف إلى ذلك أنّه فقد سمكه ممّا جعل الريح الخفيفة تفقد توازن من يتشبّث فيه طمعا في السّلامة. إنّ وصف السّلك على هذا المنوال الدّقيق الموجز فيه إيحاء بضعف هذا السّلك وبفساد أنظمته الداخليّة وبالخراب الّذي طاله. أفلا يكون وصف السلك على هذا النّحو الموحي يتضمّن إشارة خفيّة للاضطراب الحاصل في قيم الإنسان المعاصر.

ما يمكن استصفاؤه من هذا التّحليل هو أنّ وصف المكان المركزيّ على هذه الشّاكلة من شأنه أن يُدثّر الأقصوصة بغلالة من الغموض الجميل الّذي يُقرّب الأقصوصة الإدريسيّة من توهّج الشّعر وألقه. لهذا إذا جاء المكان في الأقصوصة مفتقرا إلى التعيّن والتّحديد (الإعراض عن ذكر معالمه — حجمه — أشكاله – كما أنّ النصّ لا يسعفنا بذكر المدينة أو القرية الّتي يقع فيها سلك "التليفون.") فإنّ ذلك عامل فنيّ مؤسّس للغموض الّذي يستفزّ ذهن القارئ.[2] ولئن كان الغموض المكتنف للأمكنة المركزيّة في الأقاصيص يمثّل جزءا من إنشائيّة هذا الجنس الأدبيّ فإنّه مرتبط شديد الارتباط بالوصف الموحي الدّقيق الّذي ينبني على عبارات موجزة على نحو ما نجده في قصائد الشّعر الحرّ، ذلك أنّ كلّ كلمة بحساب ولكنّ المعنى بلا حصر. لهذا فإنّ وصف المكان بأوصاف دقيقة موحية جزء من إنشائية الأقصوصة لدى يوسف إدريس.

على أنّ دراسة المكان في أقاصيص المجموعة ليست خليقة بأن توضّح لنا خصائص كتابة الأقصوصة لدى يوسف إدريس إذا لم تكن مرقاة إلى دراسة الزّمن من قِبَلِ أنّهما مقوّمان في القصص متلازمان، إذ لا يُفهم أحدهما إلاّ في ضوء علاقته بالمقوّم الآخر، مثلما يذهب إلى ذلك باحثين. فكيف شكّل يوسف إدريس الزّمن في أقاصيصه تشكيلا فنيّا يكشف من بعض الوجوه عن مهارته في كتابة هذا الجنس القصصيّ؟

---

[1] – نفسه، ص. 72.

[2] – الغموض المكتنف للمكان نجده في أقاصيص أخرى من قبيل أقصوصة " على ورق سيلوفان" و" أكبر الكبـائر" "الرحلـة " و"حـلاوة الروح" و"الخدعة" و"سورة البقرة".

الفصـــــل الـــــرّابع

خصائص الزّمن في مجموعة " بيت من لحم"

مـــدخل أوّل:

لئن سعى بعض الباحثين العرب إلى دراسة الزّمن في الأقصوصة -بوصفه النّسغ المغذّي لخطابها القصصيّ القائم على التّركيز والإيحاء والاقتصاد في الكلام- فإنّهم لم يحدّدوا الفويرقات الدّقيقة بين خصائص الزّمن فيها وخصائص الزّمن في الرّواية حتّى غدا الأمر- عند بعضهم- إسقاطا آليّا للنتائج المتوصّل إليها في دراسة الزّمن الروائيّ على الزّمن الأقصوصيّ من قبيل ما نقف عليه في بحث محمد نجيب الشرافي الّذي أسلفنا ذكره[1].

وثمّة من اهتمّ وهو يدرس بعض الأقاصيص التونسيّة بالزّمن التاريخيّ الّذي يتعلّق بسرد أحداث تتنزّل في حيّز تاريخيّ معلوم على نحو ما وجدناه في مقاربة محمد القاضي لبعض أقاصيص مصطفى خريّف إذ يقول:« ولكن هذا الماضي يتّصل أحيانا أخرى بوقائع معروفة فـــ"سي التّيجاني" خرج من الكتّاب قبل الحرب العالميّة الأولى"، ورآه الرّاوي في نحو عام 1932»[2].

فدراسة الزّمن على هذا النّحو لا تبيّن خصائص الزّمن في الأقصوصة، بل إنّ الكلام على الزّمن في الأقصوصة على هذا المنوال كلام عامّ يمكن أن ينسحب على كلّ نصّ تتوفّر فيه وقائع تاريخيّة معلومة.

لهذا بدا لنا أنّ استجلاء خصائص الزّمن على الوجه المطلوب، إنّما يكمن في دراسة زمن الخطاب في الأقصوصة من جهة كون هذا الجنس القصصيّ الموجز يشدّ انتباه المتلقّي بأفانين تصريف الكلام الأدبيّ في حيّز نصيّ قصير.

---

(1)- محمد نجيب الشرافي: السابق ذكره، ص ص 59- 94.

(2)- محمد القاضي: إنشائية القصّة القصيرة. السابق ذكره، ص 77.

مـــدخـــــل ثان:

إنّ نظام الأحداث في الحكاية يتّسم بالخطيّة لأنّ الأحداث تَجْري وفق ترتيبها التّاريخي، ومن ثمّ فإنّ زمن الحكاية يسير وفق قوانين المنطق فهو يطّرد ولا يرتدّ. غير أنّ الرّاوي وهو ينقل لنا الأحداث يتصرّف فيها فلا يحافظ على نظام وقوعها في الحياة من ذلك أنّ حدثين يمكن أن يَقَعَا في الآن نفسه. ولكنّ الرّاويَ في الخطاب ليس بوسعه أن يسردهما في وقت واحد لذلك يلجأ إلى ترتيب لهما جديد فيصير التّزامن تتابعا. لهذا فإنّ النّظام الزمنيّ الّذي تجيء عليه الأحداث في النصّ القصصيّ هو غير النّظام الزمنيّ الّذي كانته في عالم الحكاية. وعلى هذا الأساس فإنّ التطابق بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، إنّما هو محض افتراض لذلك يرى جينات أنّ عدم التطابق بين الزمنين في القصص هو القاعدة أمّا التّطابق فنادر جدّا[1]. ويرجع الباحث الاختلال بين ترتيب الزمنين المذكوريْن إلى ما أسماه "بالمفارقة الزمنيّة" (l'anachronie) وهي ناجمة عن ظاهرتيْ الارتداد (analepse) والاستباق (prolepse) أثناء اضطلاع الرّاوي بسرد الأحداث الجارية في الحكاية. ولمّا كان ذلك هكذا، فإنّ زمن الخطاب إنّما هو "زمن زائف" من جهة كونه لا يُقاس بمقادير الزّمن المعروفة (الثواني، الدقائق، الساعات،الأيام، الأشهر، الأعوام...) وإنّما يُقاس بعدد الأسطر والصفحات.[2] ومن ثمّ فإنّ للسّرد سرعة تُضبط بمقارنة الحيّز الزمنيّ الّذي استغرقه حدث ما في الحكاية بالحيّز النصيّ الّذي خصّصه له الرّاوي في الخطاب. وبناء على ما تقدّم فإنّ المتلفّظ في النصّ القصصيّ يتصرّف كذلك في نسب ذكر حدث ما في ملفوظه القصصي كأن يقع الحدث مرّة واحدة في عالم الحكاية، ولكنّ الرّاوي يرويه أكثر من مرّة عندما يورده في الخطاب لغايات فنيّة أو جماليّة[1]. والحقّ أنّ زمن الخطاب تختلف خصائصه باختلاف الأجناس القصصيّة. فلعلّ الاقتصاد التعبيري الّذي يتميّز به خطاب الأقصوصة يُعدّ من الحوافز الكبرى الّتي دفعتنا إلى استجلاء خصائص زمن الخطاب في هذا الجنس القصصيّ الّذي يتّسم بالإيجاز، ومن هذه النّاحية سندرس الزّمن في مجموعة "بيت من لحم" من جهات ثلاث: النّظام والمدّة والتواتر بناء على إحصاء دقيق أجريناه على النّصوص المدروسة.

---

(1)- انظر:

-G. Genette: Figures III. op. cit., p. 79.

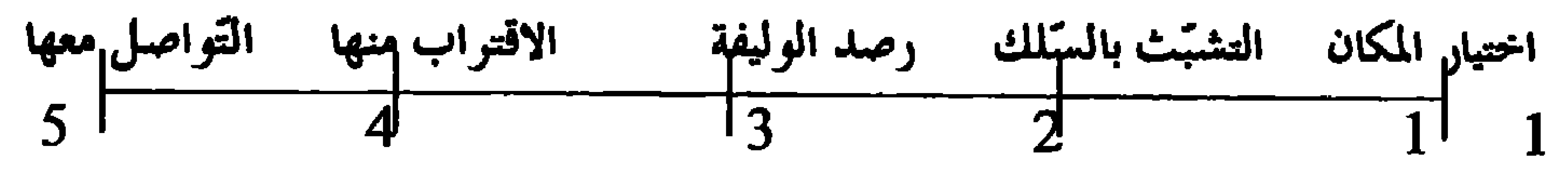
(2)- نفسه، ص. 123.

جدول حول خصائص زمن الخطاب في مجموعة "بيت من لحم"

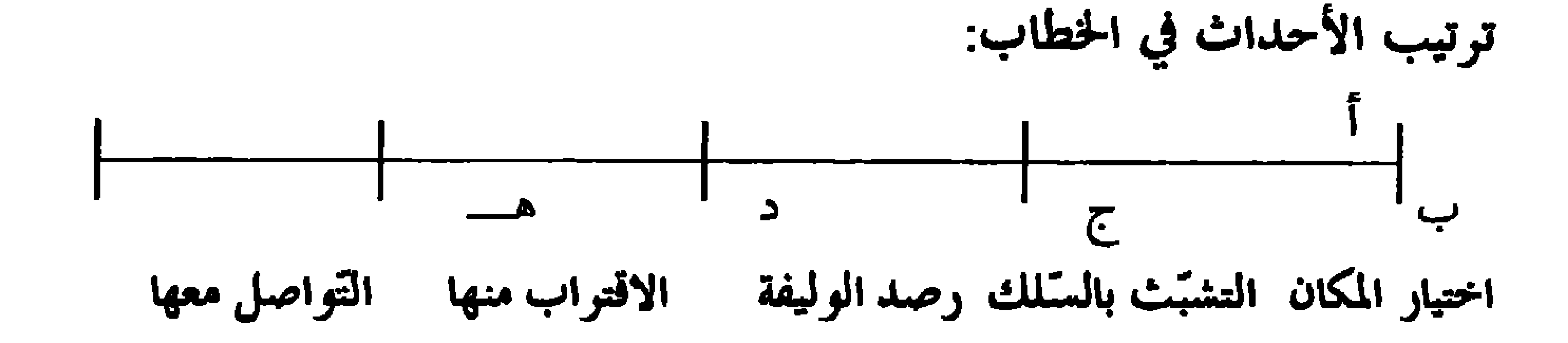
الأقصوصة	الزّمن من حيث الترتيب: المفارقات الزمنيّة في النّص			الزّمن من حيث المدّة: الشّكل السّردي المهيمن في النصّ				الزّمن من حيث التواتر: نمط السّرد المهيمن في النصّ		
	منعدمة	قليلة	كثيرة	الإضمار	الوقف	المشهد	المجمل	السّرد المفرد	السّرد المكرّر	السّرد المؤلف
بيت من لحم		+		+					+	
أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور		+				+			+	
على ورق سيلوفان		+			+					+
أكبر الكبائر		+					+			+
العصفور والسّلك	+					+			+	
الرّحلة		+				+				+
حلاوة الروح		+			+				+	
الخدعة	+			+					+	
سنوبزم		+				+		+		
حمّال الكراسي		+				+			+	
سورة البقرة		+				+			+	
هي	+			+					+	

تسمح لنا الأقاصيص المدروسة بالوقوف على ظاهرة فنيّة تتّصل بترتيب الأحداث في الخطاب، وقوامها تهافت المفارقات الزمنيّة في مدوّنتها النصيّة، من ذلك أنّ قلب نظام ترتيب الأحداث في حكاية في الخطاب منعدم في ثلاث أقاصيص هي: " العصفور والسلك" و"حلاوة الرّوح" و"الخدعة" فالنّاظر في أقصوصة "العصفور والسّلك" على سبيل المثال يلاحظ أنّ النصّ يخلو من اللّواحق والسّوابق الّتي تكسر نسق السّرد فتعطّل نموّ الأحداث. ومن ثمّة ألفينا تطابقا تامّا بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيبها في الخطاب فمن وجوه هذا التطابق الزمنيّ أنّ الأحداث رُوِيتْ بنفس التّرتيب الّذي جاءت عليه في الحكاية وحسبنا على ذلك دليلا هذا الرّسم البياني:

ترتيب الأحداث في الحكاية:



ترتيب الأحداث في الخطاب:



إنّ هذا الرّسم يكشف لنا بوضوح عن وجود تطابق تامّ بين النّظام الّذي وردت عليه الأحداث في الحكاية والنّظام الّذي جاءت عليه في خطاب[1]. ولعلّ هذه الخصيصة تنسجم كلّ الانسجام مع جنس الأقصوصة الّذي يروم بلوغ النّهاية في منتهى السّرعة. لذلك كلّما كثرت المفارقات الزمنيّة في هذا الجنس اتّسعت رقعة النصّ فتضعف قدرته على تحقيق الانطباع الوحيد الّذي تصبو إليه الأقصوصة.

ومن ثمّ وجدنا المفارقات الزمنيّة قليلة الحضور في نصوص مدوّنتنا. ففي أقصوصة "حمّال الكراسي" وقفنا على مفارقة زمنيّة واحدة قوامها الارتداد وقد جاءت في شكل إشارة خاطفة على لسان حمّال الكراسي. [2] ثمّ إنّ هذا الارتداد كان في شكل لاحقة جزئيّة وردت في سياق حوار ثنائيّ بين الرّاوي وحمّال الكراسي. لذلك لم تقلب نظام

[1] - العصفور والسّلك، ص ص. 71 – 72.

[2] - حمّال الكراسي، ص. 121.

الأحداث في الخطاب قلبا تامّا. فهذه اللاّحقة جاءت في خدمة الحوار الّذي يمضي قدما بالأقصوصة نحو نهاية لها مفاجئة دبّرها "ربّ القصّ" ومن ثمّة فإنّ الرّاوي وهو يعود بنا القهقرى إلى نقطة زمنيّة تجاوزها الخطاب في شكل إشارة خاطفة لا يُعيق تقدّم النصّ نحو نهايته المرسومة. وأمّا إذا ذهب بنا إلى نقطة زمنيّة لم يبلغها الخطاب بواسطة الاستباق فإنّه يعمل على تسريع النّهاية المفاجئة الّتي تثير عواطف القارئ، ومن مثال ذلك ما نقف عليه في فاتحة أقصوصة " الرّحلة" في قول الرّاوي الموجّه إلى أبيه: "لا تخف سنرحل حالا سنرحل إلى بعيد بعيد. إلى حيث لا ينالك أو ينالني أحد."[1] فهذا الاستباق لم يرد لغاية كَسْرِ نسق سرد الأحداث بقدر ما ورد في سياق تعجيل الرّاوي بالنّهاية قبل انطلاق الرّحلة بالسيّارة. فكأنّ النّهاية المفاجئة للأقصوصة نجد بذرتها مزروعة في هذا الاستباق.[2] ومن ثمّ فإنّ الاستباق يعجّل النّهاية ويطلبها حثيثا ولمّا تنطلق الرحلة بالسيارة بعد.

هكذا تبيّنا أنّ أكثر الأقاصيص لا تحتفي كلّ الاحتفاء بالمفارقات الزمنيّة خلافا للنّصوص الروائيّة الّتي تؤثر ذلك بحكم الانتشارات الّتي تتطلّبها فصولها، ومن ثمّ فإنّ الأقصوصة لا تتشعّب فيها الأحداث شعبا كثيرة ولا تتنوّع فيها محاور الاهتمام كلّ التنوّع لأنّ الرّاوي يتخيّر حدثا واحدا يحيطه بفائق عنايته. لهذا يشذّب نصّه من كلّ الزّوائد الّتي تحول دون تحقيق الأثر الوحيد في القارئ فتقلّ اللّواحق والسّوابق في نصّه أو تنعدم فتكون أحيانا إزاء تطابق بين ترتيب الأحداث في الحكاية وترتيبها في النصّ ولهذا نعاين مشهدا واحدا متماسكة عناصره.

إنّ القراءة المتأنّية للجدول تمكّننا من تبيّن زمن السّرد في الأقصوصة من حيث سرعته. ولقد اختبرنا نسق زمن السّرد في الأقاصيص المدروسة من خلال أشكال سرديّة أربعة يتيحها الخطاب وهي: الإضمار والوقف (pause) والمشهد (scène) والمجمل (sommaire). فانتهينا إلى أنّ الشّكل السرديّ المهيمن على أغلب الأقاصيص هو المشهد الّذي من خصائصه الجوهريّة أن يطابق فيه زمن الخطاب أو يكاد زمن الحكاية. فالاستواء بين الزّمنين حاصل تقريبا في ستّ أقاصيص هي:" أكان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور"و "العصفور والسّلك"و" الرحلة"و " سنوبرم"و "حــمّال الكراسي" و"سورة البقرة." فإذا صرفنا أبصارنا تلقاء أقصوصة "العصفور والسّلك" على سبيل المثال ألفينا تساويا يكاد يكون تامّا بين المدّة الزمنيّة الّتي استغرقها الحدث المركزيّ في الحكاية والحيّز النصّي الّذي جاء عليه في الخطاب، ذلك أنّ تحرّر العصفور من قيد "سلك التليفون" دام

---

(1) - الرحلة، ص 73.

(2) - نفسه، ص 79.

في الحكاية بضع دقائق لذلك عُرِضَ هذا الحدث في صفحتين فقط.[1] ومن ثمّة جاء هذا الحدث في الخطاب في شكل نقل حيّ أشبه ما يكون بالمشهد في "السّينما" أو بالموقف في المسرح، فلعلّ قيام معظم الأقاصيص على هذا الشّكل السّردي حجّة على ما في الأقصوصة من تركيز وتماسك وكثافة دراميّة تقرّبها من مملكة المسرح.

إلاّ أنّ طغيان المشهد في بعض الأقاصيص، لا يجعل أعيننا في غطاء عن وجود شكل سرديّ ثان تؤثره الأقصوصة في مرتبة ثانية، وهذا الشّكل السّرديّ يتمثّل في الإضمار وحاصله أن يسقط الرّاوي قسما من أقسام الحكاية لا يرى فائدة من إبانته في الخطاب، وعلى هذا الأساس تبلغ سرعة السّرد أقصاها فيغدو زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، فالأقاصيص الّتي طغى فيها الإضمار هي:"بيت من لحم" و"الخدعة" و"هي". وحسبنا في هذا المستوى من التّحليل أن نستدلّ على هذه الظاهرة الفنيّة بأقصوصة "بيت من لحم." فنحن واجدون مواطن كثيرة فيها فجوات بين أحداث الحكاية من ذلك قول الرّاوي الوارد في البداية النصّ: "الرّجل مات من عامين بعد مرض طويل. انتهى الحزن وبقيت عادات الحزانى، وأبرزها الصّمت"[2].

يمكن أن نستخلص من هذا الشّاهد أنّ الـــرّاويَ أسقط في الخطاب قسما من أقسام الحكاية. فقد أعرض عن ذكر ما حصل للعائلة من أحداث خلال عامين كاملين عقب وفاة الأب، وقد لمسْنا في هذه الأقصوصة إضمارا ضمنيّا ناجما عن فجوات في الخطاب تتأتّى من إسقاط جزء من الحكاية في ملفوظ الرّاوي. من قبيل ما وجدناه في الصفحة الحادية عشرة من سكوت الرّاوي عن الأحداث الّتي وقعت في الفترة الفاصلة بين العشاء الأوّل الّذي تتكلّم فيه الكبرى طالبة من الأمّ خاتمها والعشاء الموالي الّذي تصمت فيه الكبرى وتأبى النّطق[3]. على هذا النّحو نستنتج أنّ النصّ أعرض عن سرد حدث معاشرة البنت تسريعا (accélération) لنسق السّرد وتعجّلا للنّهاية المفاجئة المباغتة المتمثّلة في القفلة المحقّقة لإنشائيّة الأقصوصة. ثمّ إنّ يوسف إدريس قد يُغني بعض أقاصيصه بظاهرة الوقف فيترتّب عن ذلك تضخّم لزمن الخطاب وتوقّف لزمن الحكاية، ومن ثمّ تنخفض سرعة السّرد أشدّ الانخفاض. ولقد ألفينا هذه الظاهرة السّرديّة متمكّنة التمكّن كلّه من أقصوصتيْ: "على ورق سيلوفان" و"حلاوة الرّوح" من قِبَلِ الأوصاف الواردة فيها ومن جهة تعليق الرّاوي على مايحدث. إنّ ما جرى في أقصوصة "حلاوة الرّوح" من

---

[1] - العصفور والسّلك، ص ص 71 – 72.

[2] - بيت من لحم، ص 6.

[3] - نفسه، ص 11.

أحداث لم يستغرق من الزّمن "الميقاتيّ" سوى دقيقة واحدة هي مدّة الحلم الّذي استبدّ بذهن الرّاوي وهو مسترخ "بعد حمّام منعش."[1] فما حدث في حيّز زمنيّ وجيز جدّا نقله الرّاوي على امتداد عشر صفحات إبطاء للنّهاية الّتي ينتظرها القارئ بفارغ الصبر[2].

لعلّ تبسّطنا في تحليل خصائص زمن الخطاب في مجموعة "بيت من لحم" يقودنا إلى استصفاء نوع السّرد المتواتر أكثر من غيره في نصوص المجموعة مدار الدراسة. إنّ تأمّل الجدول بعين التّحقيق يمكّننا من رصد تواتر السّرد المكـــــرّر (le récit répétitif) وهيمنته على ثماني أقاصيص هي:" بيت من لحم" و" أكان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" و"العصفور والسّلك" و"حلاوة الرّوح" و"الخدعة" و"حمّال الكراسي"و "سورة البقرة" و"هي"، وقوام هذا السّرد أنْ يرويَ الرّاوي مرّات عديدة في الخطاب ما حدث مرّة واحدة في الحكاية. فما وظيفة هذا السّرد في نصّ قصصيّ يقوم على الاقتصاد في العبارة؟

إنّ الإجابة عن هذا السّؤال تقتضي منّا أن نفحص أقصوصة من الأقاصيص الّتي يكون فيها السّرد المكرّر متعلّقا منها بسبب كبير. فالنّاظر في أقصوصة "أكان لابدّ يا لي لي أن تضيء النور" يستخلص أنّ السّرد المكرّر يهيمن هيمنة كبرى على نصّها، ومن آيات ذلك أنّ السّجود وراء إمام غائب حصل مرّة واحدة في الحكاية إلاّ أنّ الرّاويَ ذكره في مواطن عديدة من النصّ وحسبنا أن ندقّق النّظر في هذه الشّواهد حتى نقف على مواطن الطّرافة في بناء الزّمن على هذا النّحو: "أمّا السّجود فقد سجدوا"، "وسجدوا جميعا وراءه"[3]، "استمرّ السّجود" ، "فلنتركهم هكذا ..ساجدين."[4]

إنّ السّرد المكرّر لحدث السّجود يضفي مسحة من الغموض على هذه الأقصوصة ذلك أنّنا لا نعرف ماذا حدث تحديدا. ثمّ إنّ استمرار السّجود يحول دون اكتشاف غياب الإمام الّذي تسلّل إلى غرفة "لي لي" تاركا المصلّين وراءه في غفلة عمّا ينوي فعله، فتركيز الرّاوي على تكرّر سرد الحدث الواحد إنّما هو من قبيل المراوغة الفنيّة القائمة على تأجيل نهاية للأقصوصة غير منتظرة من شأنها أن تهزّ مشاعر القارئ هزّا.

ومن هنا فإنّ السّرد المكرّر يمنح النصّ طاقة دراميّة كبرى، بما أنّ التّكرار هو الحلقة الواصلة بين البداية الطبيعيّة والنهاية المفاجئة الّتي تقلب الوضع الأصليّ في

---

[1] - حلاوة الروح، ص.81.

[2] - نفسه، ص. 90 .

[3] - أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص 16.

[4] - نفسه، ص 19.

الأقصوصة، ومن ثمّ فإنّ السّرد المكرّر لا يبطل المفاجأة الفنيّة الّتي أعدّها الرّاوي للقارئ بقدر ما يؤجّلها متلاعبا بأفق انتظاره.

لكنّ سيطرة السّرد المكرّر على معظم الأقاصيص لا تجعل أعيننا منصرفة عن ضرب آخر من السّرد يضفي خصوصيّة ما على زمن الخطاب في بعض أقاصيص المجموعة، وهذا الضّرب من السّرد هو السّرد المؤلّف (le récit itératif) الّذي يروي من خلاله المتلفّظ بالكلام في النصّ مرّة واحدة ما حدث في الحكاية مرّات عديدة. فما وظيفة هذا النّمط السّردي وقد استظلّت بوافر ظلّه أقاصيص ثلاث هي:"على ورق سيلوفان" "أكبر الكبائر" و " الرّحلة"؟

ليس من باب الصدفة أن يسيطر السّرد المؤلّف على هذه النّصوص الثلاثة بل من باب الحرفيّة الفنيّة لا سيّما أنّ جورج لوكاتش (Georges Lukács) ينعت الأقصوصة بأنّها أكثر الأنواع القصصيّة حرفيّة.[1]

إنّ المتأمّل في الارتداد الّذي أنشأه الرّاوي في أقصوصة الرّحلة مُتَذَكّرًا علاقته بأبيه طفلا وفتًى يلاحظ هيمنة مطلقة للسّرد المؤلف في هذه المقاطع الوجيزة الّتي يستعيد فيها الرّاوي ببعض اللواحق السرديّة صورا من صلته بأبيه في الماضي على غرار ما جاء في هذه الجمل: ("هكذا رأيتك مئات المرّات تفعل"- "استصحبك كالعادة إلى طبيب" – "ما أكثر ما اتّكأت أنا عليك" – "ما أكثر ما حمّلتني وأنا صاح" – "لماذا كنّا نختلف" – "لماذا كنت دائما أتمرّد").[2]

إنّ الأحداث الواردة بين قوسين وقعت مرّات كثيرة في الحكاية لكنّ الرّاويَ يذكرها مرّة واحدة في الخطاب. ومن هنا لا يعيق هذا الضرب من السّرد تقدّم الأحداث نحو النّهاية بل يسهم في اقتصاد الكلام تسريعا للنهاية. ولمّا كان خطاب الأقصوصة نازعا إلى الاختصار والايحاء احتاج الرّاوي إلى هذا اللّون السرديّ تجنّبا للحشو المخلّ بتركيز الأقصوصة وتماسكها لذلك شبّه "آلان بو" الأقصوصة في بنيتها بتركيب القصيدة الشعريّة من جهة كون كاتب الأقصوصة شأنه شأن الشّاعر يختصر القول اختصارا بحثا عن تحقيق أثر في نفس المتلقّي بليغ بأوجز العبارات.

ولمّا كانت العناصر القصصيّة المحلّلة سابقا من أحداث وشخصيّات ومكان وزمن، لا تُدرك إلاّ عن طريق الرّاوي الّذي يقرّبها من ذهن القارئ ويصوغ بتلفّظه في النصّ خصائصها فإنّ دراسته واستقصاء خصائصه في مجموعة "بيت من لحم" من آكد الوظائف

---

[1] - انظر: - D. Grojnowski, op. cit., p.114.

[2] - الرحلة، ص ص 74 – 77.

الموكولة إلى الباحث في هذا المستوى حتى يتبيّن خصائص الرّاوي والرّواية لدى يوسف إدريس. فبم يتّسم هذا الكائن النصيّ المتخيّل الّذي فوّضه الكاتب في النصّ بديلا منه؟

الفصـــــل الخـــامس

خصائص الرّاوي في مجموعة " بيت من لحم"

مـــدخل:

لقيت مقولة الرّاوي في الدّرس العربيّ المعاصر حظّا من الاهتمام عظيما. إلاّ أنّ أغلب الدّراسات المنجزة في هذا النّطاق احتفت باستجلاء خصائص الرّاوي في النّصوص الروائيّة العربيّة.[1] فالنّاظر في الدّراسات العربيّة المهتمّة بالأقصوصة يلاحظ أنّها لم تول الرّاويَ من الدّرس المنـــزلة الّتي هو بها خليق، وآية ذلك، أنّ أحمد السّماوي نأى بجانبه عن دراسة خاصّة الرّاوي في بحثه المعقود على نظريّة الأقصوصة والحال أنّه أفرد لمقولتيْ الفضاء والشخصيّة فصلين كاملين.[2]

ربّما يعزى إعراض الباحث عن دراسة الصوت السرديّ في الأقصوصة — في تقديرنا — إلى اعتباره ألاّ فرق بين الرّاوي في الأقصوصة أو في أجناس قصصيّة غيرها كالرّواية مثلا.

وأنت إذا اطّلعت على بحث محسن بن ضياف الّذي أسلفنا ذكره، ألفيت صاحبه يسقط خصائص للرّاوي عامّة استنبطت من نصوص روائيّة على بعض أقاصيص يوسف إدريس. ثم إنّك تقف في عمله على عدم تمييز واضح بين الرّاوي المصنوع من كلام فنيّ ومنشئه الكاتب الّذي هو من لحم ودم، وحسبنا أن نستدلّ على ذلك بهذا الشّاهد المستقى من بحثه: "ومن هذا المنطلق لأنواع الرّواة والرّواية يمكن أن نحدّد هذه الأنواع في مجموعات إدريس الثلاث:

النّوع الأول: وهو ما كان فيه الكاتب للقصّة الباث لها محيطا بكل جزئيّاتها كالله بكل شيء عليم من أحوال شخصيّاته ولكنّ الكاتب غير مشارك في القصّة.

---

(1)- أُنجِزت بحوث كثيرة اهتمّ فيها أصحابها بدراسة الرّواي في الرّوايات العربيّة المعاصرة، وحسبنا أن نحيل على أهمّ الدّراسات المنجزة في حرم الجامعة التونسية:

– عبد السلام الككلي:"نرجسية الرّاوي والرّواية في "للوت والبحر والجرذ" لفرج لحوار، بحث مرقون.

– محمد نجيب العمامي: الرّاوي في السّرد العربيّ المعاصر: رواية الثمانينات بتونس، نشر دار علي الحامي، كلية الآداب بسوسة، 2001.

– محمد الخبو: " الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة ، مرجع سبق ذكره. رغم أنّ الباحث اهتمّ بدراسة الخطاب الرّاوي فإنّـــه أثار مسائل نظريّة ومنهجيّة مهمّة تتّصل بالرّاوي في القصص بصفة عامّة وفي الرّواية المعاصرة بصفة خاصّة. انظر الباب الثـــاني، ص ص 242 – 408.

(2) – أحمد السماوي: مرجع سبق ذكره.

النّوع الثاني: الكاتب راو وهو مشارك أو مشاهد لأحداث القصة.

النّوع الثالث: الرّاوي شخصية مستقلّة.[1]

على هذا النّحو يعرض محسن بن ضياف أنواع الرّواة ثم يستدلّ عليها بعيّنات من أقاصيص يوسف إدريس، ولقد حذا حذوه سام سويدان وهو يدرس أقصوصة "كان يومذاك طفلا" لغسان كنفاني"[2]، لهذا سنعمل جاهدين على استصفاء بعض خصائص الرّاوي في الأقصوصة الإدريسية عسى أن نقف على أهمّ المقوّمات الفنيّة الّتي تفرقه عن صنوه في سائر الأجناس القصصيّة لا سيّما جنس الرّواية.

---

(1) – محسن بن ضياف: مرجع سبق ذكره، ص 104.

(2) – سامي سويدان: في شعريّة النصّ القصصيّ: مقاربة جمالية لإحدى أقاصيص غسان كنفاني " كان يومذاك طفلا"، الفكر العربي المعاصر العدد 76 – 77، ماي – جوان 1990، ص ص. 116- 118.

خصـــــــائص الـــــــــرّاوي في مجموعة "بيت من لحم"

الأقصوصة	الـــــــــــرّاوي		كلامه في النـــــــصّ		الوظيفة المميّزة للرّاوي في النّص
	مسمّـــى	غير مسمّـــى	مباشر– مسهب	إيحائيّ– موجز	
بيت من لحم		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور	+			+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
على ورق سيلوفان		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
آكير الكبائر		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
العصفور والسّلك		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
الرّحلة		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
حلاوة الروح		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
الخدعة		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
سنوبزم		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
حمّال الكراسي		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
سورة البقرة		+	+		السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد
هي		+		+	السّعي إلى تحقيق الانطباع الوحيد

لعلّ أوّل ما يستوقف الدّارس لخصائص الرّاوي في مجموعة "بيت من لحم " هو ما يكتنف العون القائم بعمليّة التلفّظ من غموض سواء أكان يروي قصّته أم يروي قصة غيره. فالرّاوي غير مسمّى في معظم الأقاصيص. ولا نجد ذكرا لاسم الرّاوي إلاّ في أقصوصة " أكان لابدّ يا لي لي أن تضيء النور". غير أنّه لم يمنحنا اسمه للوهلة الأولى، كما أنّه لم يكشف عن هويّته إلاّ بعد مناورة ومداورة فإذا هو الشّيخ عبد العال إمام مسجد الشّبوكشي في حيّ الباطنيّة[1].

أمّا في بقيّة الأقاصيص فإنّ الرّاوي يفتقر إلى اسم يُعرف به أو إلى أوصاف تُوضّح ملامحه الخارجية. فأقصى ما تسعفنا به أقصوصة "حلاوة الرّوح" أنّ الرّاوي يتحلّى بقوّة الإرادة لأنّه يسبح وحده ضدّ التّيار، أضف إلى ذلك أنّنا لا نعلم على وجه اليقين إنْ كان ما قصّه علينا هو من قبيل الواقع أم هو من جنس الحلم، وهذا ما يضاعف الغموض الّذي يكتفنه[2].

ولّما كان الغموض المكتنف للرّاوي جزءا من إنشائيّة جنس الأقصوصة زَرَعَهُ يوسف إدريس في معظم الأقاصيص وحباه بفائق عنايته الفنيّة، فقارئ أقصوصة "العصفور والسلك" على سبيل المثال ليس بوسعه إلاّ أنْ يعبّر عن حيرته إزاء الرّاوي المضطلع بسردها، ذلك أنّ المتلفّظ بالكلام بكلّ شيء عليم، بينما لا يعلم قارئ النصّ عنه شيئا. فهذا الرّاوي لا اسم له ولا أوصاف تعرّف به. كما أنّ كلامه ملغز تحفّ به غلالة من الغموض من ذلك وصفه للكلام الجاري داخل سلك "التليفون": "صوصوات رقيقات، تختلط الكلمات، تتمازج، تتوحّد، كلّها في النّهاية تصير، مادّيا، الكترونات، شحنات متجانسات، متشابهات، كلمة الحبّ لها نفس شحنة البغض".[3] أ كلام شاعر هذا أم كلام عالم فيزياء يفسّر بـــمنطق العلم وقوانينه على أيّ منوال تتمّ عمليّة التّواصل بين بني الإنسان عند إجراء مكالمة هاتفيّة؟

فعلاوة على أنّ الرّاوي بكلّ شيء عليم، فإنّ كلامه قريب جدّا من لغة الشعر، وآية ذلك أنّ عبارته معدول بها عن الأصل والمألوف، إذْ يعادل في ميزان كلامه بين الأضداد "كلمة الحبّ لها نفس شحنة البغض". ولمّا كانت الأشياء عند العرب تتمايز

---

(1)– أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص ص. 20- 21.

(2)– حلاوة الرّوح، ص ص. 81-90.

(3) – العصفور والسّلك، ص. 72.

بأضدادها، فإنّ الرّاويَ ينــزاح عن هذه القاعدة فيبرز خصائص الأشياء وفق مبدإ يقوم على التّشابه والتّماثل.

ثمّ إنّ الرّاوي يضرب وظيفة التّشبيه كما جاءت في كتب البلاغيين القدامى، فنحن نعلم أنّ وظيفة التّشبيه في العربيّة تتمثّل في إخراج الأغمض إلى الأوضح. إلاّ أنّ الرّاوي في أقصوصة "العصفور والسّلك" يضرب العلاقة بين المشبّه والمشبّه به، ثمّ إنّه ينسف وجه الشّبه بينهما، وحسبك أن تتدبّر هذا التشبيه: "الحرام كالحلال". فبين الحرام والحلال بون بائن فما الجامع بينهما في مثل هذه الصورة ؟ أ فلا يكون التداخل بين طرفيْ التّشبيه صورة من التّداخل بين القيم في عصرنا الحديث، من قبل أنّ الإنسان ليس بميسوره تمييز الصّديق من العدوّ، لذلك بدا قول الرّاوي كثيفا، شديد الإيحاء ومعبّرا عن خصائص الكتابة في مثل هذا الجنس القصصيّ النّزّاع إلى الإيجاز الموحي، ومن ثمّة فإنّ الغموض لا يكتنف الرّاوي فحسب وإنّما يكتنف كلامه أيضا.

على هذا النّحو يجلو لنا استنطاق الأقاصيص الغموض الملابس للرّاوي فــي معظم نصوص المجموعة حينئذ يبدو لنا غموض الرّاوي وسما مميّزا للأقصوصة الإدريسيّة.[1] ولعلّ الوقوف على بعض مظاهر الإلغاز في كلام الرّاوي في أقصوصة " العصفور والسّلك" مدعاة إلى التعمّق في دراسة نوع اللّغة الّتي يجريها الرّواة في الأقاصيص المدروسة.

إنّ المتدبّر لكلام الرّاوي في مدوّنتنا النصيّة يستخلص أنّ ملفوظه يتّسم بالإيجاز والاقتصاد في العبارة فضلا عن كونه مكسوّا بلغة إيحائيّة تلمّح إلى الشّيء دون أن تُصرّح به. فحسبنا دليلا على ذلك أنّ كلام الرّاوي الإيحائي الّذي يكتنفه ضرب من غموض الشّعر يمتدّ على إحدى عشرة أقصوصة. فباستثناء أقصوصة "سورة البقرة" الّتي نظفر في جلّ مفاصلها بكلام للرّاوي مُسهب ومباشر فإنّ بقيّة الأقاصيص تحفل بكلام له قوامه الإيحاء والإيجاز والموارية، من قبيل ما نجده في أقصوصة "بيت من لحم" من إخراج كلمة "العمى" على غير مخرج العادة. فالرّاوي يذكر هذه الكلمة في مواضع بعينها من النصّ بأسلوب شديد الإيجاز.

فإذا كنّا نعرف أنّ العمى عاهة تصيب عينيْ الإنسان فتفقده القدرة على الإبصار فإنّ "العمى" في نصّ "بيت من لــحم" يصيب الآذان فيفقدها الإنصات إلى صوت

---

[1]- درس أحمد الجوّة في مقاله "الغموض في بعض أقاصيص يوسف إدريس" مظاهر الغموض في أقصوصتيْ "بيت من لحم" و "الخدعــة" مــن جهة الأحداث والمكان والزّمان والشّخصيّات والعنوان. ولكنّه لم يتطرّق إلى دراسة الغموض المكتنف للرّاوي. لهذا بدا لنا استقــصاء الغمــوض الملابس للرّاوي في الأقصوصة العربيّة موضوعا حليقا بالنظر وإعادة النّظر ومن ثمّ يحتاج إلى بحث خاص به تتجاوز دقائقه ما جاء في عملنا مــن إيجاز تقتضيه طبيعة بحثنا. انظر: أحمد الجوة، مرجع سبق ذكره، ص ص. 60- 73.

العقل: "الخاتــم بجوار المصباح. الصمت يحلّ فتعمى الآذان."[1] ومن ثــمّة فإنّ هذه العبارة على إيجازها تتضمّن طاقة إيحائيّة مكثّفة. أفلا يكون "عمى الآذان" كناية عن عمى البصيرة وعــن موت الضمير الجماعي الّذي يصمت عمّا يقع فيختلّ منطق الأشياء؟ وهــذا ما قلب مألوف العلاقات بين أفراد الأسرة في أقصوصة "بيت من لحم" فإذا البنت تعاشر زوج أمها، والأمّ تصمت عمّا يحدث في ضرب من الصّمت متّفق عليه: "الصّمت المختلف الغريب الّذي أصبح يلوذ به كلّ... إنّما هو أعمق أنواع الصّمت، فهو الصّمت المتفّق عليه".[2] لهذا أقام الرّاوي علاقة متينة قوامها الإيحاء والإيجاز بين كلمتيْ "العمى والصّمت"، فجعل زوج الأم أعمى على وجه الحقيقة لأنّه كفيف وعلى وجه المجاز لأنّه آثر السّكوت عمّا توصّل إليه من نتيجة "بل هو الّذي أصبح خائفا أن يحدث المكروه مرّة، ويخدش الصّمت".[3] هكذا نتبيّن أنّ لغة الرّاوي في الأقصوصة مشحونة بطاقة تعبيريّة كبرى تلائم ما يقوم عليه هذا الجنس الأدبيّ من اقتصاد في الكــلام وإخفاء لألغــــاز أو مغالطات هي عماد إنشائيّته. على أنّ هذه اللّغة الإيحائيّة تقتحم بنا أحيانا مجاهل الفنتاستيك فتتوقّل العبارة أقصى درجات الغموض المولّد لأدبيّة أقصوصة "حلاوة الرّوح" إذ يفتح الرّاوي أنظارنا على مشهد عجيب وغريب في آن:"حين حاولت أن أطفو وجدت الغابة. غابة امتلأت بوحوش مصنوعة من ماء".[4] يُعزى الإيحاء المكثّف في هذا المقطع القصير إلى وجود غابة فوق سطح الماء لا تحته. هذا علاوة على أنّها ممتلئة بوحوش مائيّة مصنوعة من الماء.[5] فالّذي نعرفه أنّ في أعماق البحار حياة طبيعيّة كاملة قوامها تضاريس ونباتات مختلفة الأشكال والأحجام وفي أعماق البحار توجد كذلك حيتان ضخمة جدّا قادرة على الفتك بالإنسان فتكا يسيرا. وأمّا أنْ تكون الحيتان أو الوحوش البحريّة مصنوعة من ماء لا من لحم ودم، فإنّ ذلك أمر عجيب ينتهك الأعراف السائرة. إنّ كلام الرّاوي إيحائيّ تسكنه لغة الشّعر، أفلا تكون الوحوش المائيّة المصنوعة من ماء ترمز إلى ما بلغه الإنسان المعاصر من بطش وسيطرة جعلاه يحوّل العالم إلى غابة وحوشها القنابل الذريّة والنوويّة والصواريخ العابرة للقارّات؟

---

[1] – بيت من لحم، ص 5.

[2]– نفسه، ص 13.

[3] – نفسه، ص. 12.

[4]– حلاوة الرّوح، ص. 87.

[5] – نسب أحمد الجوّة في مقاله الّذي أسلفنا ذكره هذا المشهد الفنتاستيكي إلى أقصوصة "الخدعة" والحال أنّ هذا المــشهد ورد في أقــصوصة "حلاوة الرّوح". انظر لمزيد التثبّت:

– أحمد الجوّة: مرجع سبق ذكره، ص ص. 65 – 73. خاصّة الإحالة رقم (33).

فمهما يكن من أمر فإنّ الّذي يهمّنا ليس تأويل كلام الرّاوي الإيحائيّ بل الوقوف على خصائصه الفنيّة. فإذا اطّلعنا على أقصوصة "الرّحلة" وجدنا في كلام الرّاوي الموجز طاقة من الإيحاء قصوى تتأتّى من إجراء العبارة مجرى المجاز والرّمز وآية ذلك قوله هذا الموجّه إلى أبيه: "أنت من جيل القطار ... أنا من جيل العربة. الحريّة عربة."[1] فاللّغة في هذا الشّاهد مبنيّة على المجاز والإيحاء. ذلك أنّ القطار وسيلة نقل يستعملها الإنسان في أسفاره وتنقّلاته إلاّ أنّ الرّاويَ لم يعبّر عن هذا المعنى الأوّل وإنّما شحن هذه العبارة بالمعاني الثّواني. فالقطار يسير في خطّ لا يحيد عنه ومن ثمّ فالأب يرمز إلى جيل يؤمن بالرّأي الواحد الّذي لا مجال فيه للاختيار والحريّة. ثمّ إنّ هذا المعنى المصاحب لكلمة "القطار" يتّضح أكثر عندما نصله بمقابله "العربة". فهل أجرى الرّاوي هذه الكلمة مجرى الحقيقة؟

إنّ السيّارة وسيلة نقل حديثة اخترعها الإنسان بعد اختراع القطار، ومن هنا فإنّ جيل السيّارة الّذي ينتمي إليه الرّاوي إنّما هو جيل الحداثة والتطوّر الّذي يقابل جيل الأب الّذي هو جيل الجمود والمحافظة. ثمّ إنّ السّيارة علاوة على كونها تتّسم بالسّرعة ترتاد آفاقا لا يبلغها القطار الّذي يسير في مسلك حُدّد له سلفا لهذا يصل الرّاوي الحرية بـــ"العربة". على هذا النّحو نقف على مقابلة طريفة بين جيل قديم يؤمن بالرأي الواحد وجيل جديد يؤمن باختلاف الرأي وحريّة الاختيار. لذلك فإنّ هذه العبارات على إيجازها الشّديد مكتنزة بالدّلالات المصاحبة وحـــمّالة لوجوه من المعاني. فالمقابلة بين عبارتيْ "قطار" # "عربة" تتضمّن في عمقها الثّاوي بذرة انفصال بين الأب والابن تؤكّدها نهاية الأقصوصة وقفلتها المفاجئة القالبة لوضع البداية[2].

إنّ المتمعّن في نصوص مجموعة "بيت من لحم" يستشفّ أنّ الرّاويَ ينسج في أغلبها نهاية مباغتة لم تكن في الحسبان، وبصرف النّظر عن خصائص كلّ أقصوصة فإنّ الرّاويَ قد أعدّ في قفلة كلّ منها نهاية مباغتة وظيفتها تحقيق وحدة الانطباع بوصفها الغاية الّتي ترنو إليها الأقصوصة. ثمّ إنّ أدبيّة الرّواية في نصوص المجموعة لا تقتصر على ما ذكرنا حسب، بل تكمن في ظاهرة أخرى استرعت انتباهنا، وتتمثّل في ظهور صوت عابث وساخر في المفاصل الكبرى للأقصوصة. لهذا ألفينا هذا الصّوت السّاخر يشاكس الرّاوي

---

[1]- الرحلة: ص ص. 75- 76.

[2] – لئن كانت العلاقة بين النهاية والبداية " انقلابيّة" في أقاصيص: " حلاوة الرّوح"و "الخدعة" و"سورة البقرة"، فإنّ خواتمها قائمة على قفلـــة ينتظرها القارئ من ذلك أنّ تعاود ظهور "رأس الجمل" في أقصوصة "الخدعة" في أماكن متعدّدة دون إبداء ردّ فعل واحد إزاءه جعلنا ننتظر نهاية لا تحمل حلاً لهذا الظّهور الغريب لرأس الجمل.

بطريقة فنيّة آسرة تسهم من بعض الوجوه في تحقيق وحدة الانطباع باعتبارها الغاية الأسمى الّتي ترنو إليها الأقصوصة استجابة لإنشائيّة جنسها الأدبيّ القائم على الاختصار النصّي والاقتصاد التعبيريّ والإيحاء الكثيف.

ولعلّ ما ألفيناه في أقصوصة "أكبر الكبائر" من اعتناء بفعل الرّواية يدعم هذا الاستنتاج. فقارئ الأقصوصة قراءة متدبّرة ينتبه إلى وجود صوت سرديّ يظهر في نهاية النصّ مشاكسا للرّاوي والمرويّ له معًا، بل يوجّه خاتمة الأقصوصة وجهة غير الّتي نتوقّعها، ذلك أنّ النصّ يوجّهنا منذ بداية الأقصوصة وفي مَتْنِهَا إلى إدانة "محمد" و"الشيخة صابحة" بوصفهما مقترفيْ كبيرة الزّنا. ومن ثمّ فإنّهما هما المذنبان، أمّا الشيخ "صدّيق" فهو الضحيّة، فعلى هذا النّحو تتحرّك حركة القصّ. غير أنّ القارئ وهو قاب قوسين أو أدنى من نهاية الأقصوصة يفاجأ مثلما فوجئ الرّاوي بصوت ساخر يعارض موقف الجماعة من الحدث المركزيّ. لهذا فإنّ الصوت السّاخر الفاعل في الرّواية هو المحقّق لما سمّاه "آلان بو" وحدة الانطباع من قِبَلِ أنّ الموقف الّذي انتهت به الأقصوصة مخيّب لأفق الانتظار، وحسبنا أن نتدبّر هذا الشّاهد حتّى يتّضح الأمر أكثر:

" ومن ناحيتنا كثيرا ما تداولنا نحن الصّغار القصّة، وكنّا حين نأتي النقطة الّتي همّ الصّغار كثيرا، نقطة الجنّة والنّار ومن سيدخل ماذا، كنّا نؤكّد لبعضنا البعض ونُجمع بكلمات عالية باترة أنّ اللّذين سيدخلان النّار حتما هما محمّد وأمّ جاد. ولكن.. ربّما هذا الإجماع الغريب هو الّذي كان يجعلني أفكّر في الأمر بيني وبين نفسي أكثر، وأكاد أضحك على هاتف ساخر عربيد كالبلياتشو ينتصب أمامي فجأة ويؤكّد لي ويقسم أنّ الشيخ صدّيق هو داخل النّار حتما، ومن أوسع الأبواب"[1]. إنّ الصّوت السّاخر والمعارض للرّاوي هو الّذي يحقّق وحدة الانطباع في هذه الأقصوصة، ومن ثمّ فكأنّ الأقصوصة قائمة من حيث فعل الرّواية على الصّوت والصّوت المضادّ، فصوت الرّاوي داخل النصّ يناظره صوت عابث من داخل النصّ، وهذا الصّوت المارق عن إجماع الجماعة بشأن مرتكبيْ "الخطيئة"، إنّما هو الصّوت السرديّ الصّانع لنهاية للأقصوصة منتهكة لأفق انتظار القرّاء. فعلى هذا النّحو نقف على طرافة الرّاوي والرّواية في أقصوصة "أكبر الكبائر". لذلك يحقّ لنا أنْ نقول إنّ جماليّة الرّواية في بعض أقاصيص يوسف إدريس تتأتّى من وجود صوت ساخر داخل نسيج الأقصوصة يوجّه النصّ وجهة مغايرة ومناوئة لأفق انتظار القارئ بلْ مخيّبة لآمال الرّاوي الّذي يسرد الحدث المركزيّ.

---

(1) – أكبر الكبائر، ص 70.

خـــاتمة البـــاب الثـّــاني

ضمّ هذا الباب بين دفّتيْه فصولا خمسة رتّبناها على غرار فصول الباب السّابق، ولقد تناولنا فيه بالدّرس الخصائص الفنيّة للمنجز من نصوص الأقصوصة العربيّة متّخذين مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس أنموذجا نصيّا نسير على هديه في استجلاء واقع كتابة الأقصوصة العربيّة. لهذا كان عملنا عملا إجرائيّا تطبيقيّا قوامه استنطاق البُنى الفنيّة الكامنة في الأقاصيص ثم تبويب خصائصها في جداول كانت منطلقا لعمل تحليليّ واستنتاجيّ.

ولئن ركّزنا كلّ التّركيز على دراسة بعض الظّواهر الفنيّة في أقاصيص بعينها بغية الوقوف على بناها الداخلية، فإنّنا ذكرنا في متن بحثنا وفي بعض هوامشه ما يصل الأقصوصة الّتي اصطفينا عيّنة للتعمّق في دراسة مسألة من المسائل الفنيّة بسائر أقاصيص المجموعة من قواسم مشتركة، ثمّ بيّنا ما بينها وبين بعض الأقاصيص الأخرى من وجوه للاختلاف، ولقد حرصنا في تناول المسائل على مبدإ التدّرج. فبدأنا بدراسة الأحداث في نصوص مدوّنتنا من وجوه للنّظر مختلفة فانتهينا إلى أنّ الأقصوصة العربيّة الحديثة تقوم على عنصر الحدث وإنْ حـــملتنا أجواؤها إلى عالم الفنتاستيك حملا لطيفا رائقا على غرار أقصوصتيْ "حلاوة الرّوح" و"الخدعة".

ثمّ تبيّن لنا بعد الدّرس والتّمحيص أنّ الأحداث في الأقاصيص الإدريسيّة تخضع – بشكل عام– لبناء خطيّ ذروته النّهاية السريعة والمباغتة للقارئ، وهي ترتبط عادة بلحظة التنوير. إذ يكشف الرّاوي النّقاب عن اللّغز الّذي بنى عليه الأقصوصة على نحو ما وجدناه في أقصوصة "الرّحلة"، ومن هذه الجهة فإنّ البنية العامّة للأقاصيص تقوم على تقابل تامّ بين البداية والنهاية ومن ثمّ تحقّق المفارقة القائمة بين بداية النصّ ونهايته إنشائيّة الأقصوصة.

ثمّ إنّنا وقفنا على نتيجة أخرى قوامها أنّ الأقصوصة الإدريسيّة تُؤْثر الحدث البسيط الموافق لمنطق الأشياء، ولا تعدل عن ذلك إلاّ في بعض الأقاصيص على غرار "الخدعة" و"حلاوة الروح" و "هي"، وممّا تحصّلنا عليه من نتائج أنّ القفلة المحقّقة لوحدة الانطباع هي الرّكن الأمكن في مجموعة "بيت من لحم" وإن كانت تصيب القارئ غالبا من حيث لا يحتسب. وعلاوة على ما ذكرنا فإنّ دراستنا للشخصيّات في المدوّنة العربيّة مكّنتنا من استخلاص نتائج هامّة مفادها أنّ الأقصوصة تنـــزع إلى التّقليل من عدد الشخصيّات الّتي يكتنفها الغموض من جهة كون النصّ يعمد إلى طمس هويّتها بحذف أسمائها أو بالاقتصاد في وصفها فلا غرابة والحال هذه أن تتكوّن الشخصيّة من بعض

الحروف على غرار شخصية (رع) في أقصوصة "حمّال الكراسي" ومن ثمّ فإنّ أكثر الشخصيّات في مجموعة "بيت من لحم" يلفّها الغموض وتفتقر إلى العمق النفسيّ والاجتماعيّ والفكريّ الّذي نجده عند نظيراتها في الرّواية. لهذا جاء وصف الشخصيّات إيحائيّا قوامه التّعبير الموجز المشحون بالمعاني الحافّة الطّريفة.

أمّا البحث في خصائص المكان فقد أفضى بنا إلى القول إنّ يوسف إدريس يؤثّر قصر الحدث المركزيّ في الأقصوصة على مكان واحد يميل إلى الضّيق والانغلاق كلّما اتّجهت الأقصوصة نحو نهايتها على نحو ما وقفنا عليه في أقصوصة "على ورق سيلوفان"، وممّا تحصّل من تدبّر المكان أنّ العلاقة بين الحدث المركزيّ في الأقصوصة والمكان المركزيّ على قدر من الترابط كبير لهذا وجدنا الوصف الغالب على المكان وصفا إيحائيّا ينسجم وطبيعة الحدث الدّائر في المكان المركزيّ الّذي يمثّل نقطة الذّروة في الأقصوصة.

ثمّ إنّ دراسة الزّمن في مجموعة "بيت من لحم" من جهة الخطاب أوقفتنا على نتيجة هامّة جوهرها أنّ الأقصوصة الإدريسية تخضع – بصورة عامة- لنظام زمنيّ قوامه الخطّية ذلك أنّ النّصوص تزهد في الاهتمام بالمفارقات الزمنيّة حفاظا على تركيز النصّ الّذي يتمحور حول نقطة زمنيّة واحدة. فلا نجد تبعا لذلك في الأقاصيص انتشارات زمنيّة على نحو ما نجده في الرّواية لأنّ همّ الأقصوصة إصابة هدفها بأقصى سرعة ممكنة.

واستصفينا أنّ الشّكل السّردي المهيمن على أغلب الأقاصيص هو المشهد الّذي يركّز على وصف موقف واحد بشكل مباشر على نحو المشهد المسرحيّ المجسّد على الرّكح أو من نظير اللّقطة في السينما القائمة على تطابق بين زمن الحدث الّذي تصوّره وزمن عرضه على الشّاشة. ثمّ ألفينا السّرد المكرّر مهيمنا على أغلب الأقاصيص ممّا يضفي غلالة من الغموض على الحدث المكرّر على نحوها ما وجدناه في "الخدعة". كما وقفنا على ضرب ثان من السّرد قوامه رواية ما حدث مرّات كثيرة في الحكاية مرّة واحدة في الخطاب، وهذا السّرد فيه اقتصاد للكلام ومن ثمّة يُسهم في تسريع النّهاية بحثا عن وحدة الانطباع. أضف إلى هذا أنّ هذا السّرد المؤلّف له بالوصف الإيحائي المقتضب صلات فنيّة قويّة جدّا تدلّ على الاقتصاد الواضح في بناء الجمل في أغلب أقاصيص "بيت من لحم".

إنّ دراسة الرّاوي أوقفتنا على خصائص يتّسم بها العون القائم بعملية التلفّظ في الأقصوصة. منها أنّه يتّسم بالغموض الشّديد لأنّه يفتقر في معظم الأقاصيص إلى اسم يُعرف به أو إلى أوصاف تُوضّح صورته، ثمّ إنّ أدبيّة الرّواية في بعض الأقاصيص متأتّية من ظهور مفاجئ لصوت ساخر يشاكس الرّاوي والمرويّ له في المفاصل الحاسمة للأقصوصة،

فيحقّق بتدخّله المباغت في مسار الأقصوصة وحدة الانطباع بطريقة فنيّة آسرة، من قبيل ما ألفيناه في أقصوصة "أكبر الكبائر".

البـــاب الثّـــالث

في وجوه الائتلاف ووجوه الاختلاف بين الأقصوصة العربيّة الحديثة والمراجع النظريّة الغربيّة المرصودة لها.

مقـــدّمة البـــاب الثّـــالث

يمثّل هذا الباب القسم الأخير من أقسام البحث الّذي ندبناه لأنفـــسنا، وتـــصله بالبابيْن السّابقيْن عميق العلاقات. فقد تناولنا في أوّلهما أهمّ المقوّمات الفنيّة للأقـــصوصة وفق المراجع النظريّة الغربيّة مستأنسين بكتابيْ تياري أوزوالـــد ودانيـــال غروينوفـــسكي أساسا، ونهض عملنا في الباب الأوّل من بحثنا على وصف النظريّات الغربيّة المهتمّة بجنس الأقصوصة. ثمّ درسنا في ثاني الأبواب واقع كتابة الأقصوصة العربيّة منطلقين من مجموعـــة "بيت من لحم" ليوسف إدريس، فحاولنا استنطاق الأقاصيص الواردة فيها بغية الوقـــوف على خصائصها الفنيّة دون الوقوع تحت تأثير النظريّات الغربيّة الموصوفة في أوّل الأبواب لهذا تركنا النصّ يُفصح عن البُنى الفنيّة الكائنة فيه و لم نخضعه لقراءة موجّهة قد تطمـــس معالمه العربيّة، ويجيء هذا الباب الموصوف بـــ" في وجوه الائتلاف ووجوه الاختلاف بين الأقصوصة العربيّة الحديثة والمراجع النظريّة الغربيّة المرصودة لها" في نطاق المقارنـــة الّـــتي سنجريها بين النصّ العربيّ المنجز والنظريّات الغربيّة الموصولة بدراسة إنشائيّة الأقـــصوصة المستقاة من النّصوص القصصيّة الغربيّة. ومن ثمّة يمكّننا هذا الباب من الانتقال من مرحلتيْ الوصف والتحليل إلى مرحلة المقارنة والاستنتاج.

ولئن كانت المقارنة تمثّل مركز الثقل في بحثنا وركنه الأمكن فإنّ نتائجها تظلّ غير ذات بالٍ ما لم تُفْضِ بنا إلى استخلاص بعض النتائج أو إثارة جملة من الأسئلة.

وسنسلك في هذا الباب مسلكيْن يسلماننا في ما بعد إلى تقويم خصائص كتابـــة الأقصوصة العربيّة.

فأمّا أوّلهما فكامن في استجلاء وجوه الائتلاف بين الأقصوصة العربيّة والمراجـــع النظريّة الغربيّة المرصودة لها. وسنبحث عن مظاهر الائتلاف هذه في مستويات خمسة:

- في مستوى الأحداث.
- في مستوى الشخصيّات.
- في مستوى المكان.
- في مستوى الزّمن.
- في مستوى الرّاوي.

وأمّا الثاني منهما فماثل في رصد مواطن الاختلاف بين الأقصوصة العربيّة الحديثة والنظريّات الغربيّة المختصّة في دراسة الأقصوصة.

وسنحتكم في كلّ ذلك إلى خصائص النصّ العربيّ المحلّل علّنا نقف على ما يمثّل بعض وجوه التميّز فيه، ولقد ارتأينا أن نقيم هذا الباب في ضوء الملاحظات الّتي ذكرنا على فصول ثلاثة يحكمها منطق التدرّج ويفضي أحدها إلى الآخر على المنوال التالي:

الفصل الأوّل: في وجوه الائتلاف بين الأقصوصة العربيّة الحديثة والمراجع النظريّة الغربيّة المرصودة لها.

الفصل الثّاني: في وجوه الاختلاف بين الأقصوصة العربيّة الحديثة والمراجع النظريّة الغربيّة المرصودة لها.

الفصل الثّالث: مظاهر الخصوصيّة في أقاصيص يوسف إدريس.

الفصـــــل الأوّل

في وجوه الائتلاف بين الأقصوصة العربيّة الحديثة والمراجع النظريّة الغربيّة المرصودة لها

سنعمل في هذا الفصل على رصد وجوه الائتلاف بين الأقصوصة العربيّة مُمَثَلَةً في مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس والمراجع النظريّة المرصودة لها في منابتها الغربيّة، وسندرس المؤتلف بينهما في مستوى المقولات الفنيّة المدروسة في البابين السّابقين (الأحداث — الشخصيّات — المكان — الزّمن — الرّاوي).

فعملنا يكمن في استجلاء مظاهر الائتلاف بين النصّ العربيّ المبدع في خصوصيّته والنظريّة الغربيّة في كليّتها. وممّا تقدّم سنتناول مواطن الائتلاف في محاور خمسة رتّبناها وفق الوجوه الّتي وردت عليها في البابين السّابقين.

لاحظنا سابقا أنّ للحدث في الأقصوصة منـــزلة خاصّةً تختلف عن سائر المنازل الّتي تتنـــزّل فيها الأحداث في بقيّة الأجناس القصصيّة من قِبَلِ أنّ الأقصوصة تحتفي كلّ الاحتفاء بحدث واحد يحبوه الكاتب بفائق عنايته الفنيّة، ويتمحور هذا الحدث حول مراكز للاهتمام متماثلة وتقيّض له الأقصوصة عددًا محدودًا من الشخصيّات للاضطلاع به.

فمن خصائص هذا الحدث أنْ يتنـــزّل في فضاء يميل إلى الضّيق كلّما حاصرت الكتابة هذا الحدث وولّت عنايتها نحوه، وهذا التصوّر لخاصّة الحدث في الأقصوصة جزء من نظريّة الأقصوصة مثلما بيّن ذلك الباحثان تياري وغروينوفسكي. ولهذا يحقّ لنا أن نتساءل عن كيفيّة تشكّل الأحداث في أقاصيص مجموعة "بيت من لحم" ؟

إذا ولّينا اهتمامنا شطر مدوّنتنا النصيّة ألفينا أغلب أقاصيصها قائمة على الاحتفاء بالحدث الواحد فلا تكاد تخلو أقصوصة واحدة من أن تكون متعلقّة منه بسبب وضاربة فيه بنصيب كبير، وآية ذلك أنّ الأقصوصة الأولى الّتي تُنسب إليها المجموعة برمّتها تقوم على حدث واحد، ويتمثّل هذا الحدث المحتفى به في تنافس البنات على التزيّن بخاتم أمهّن للفوز بجسد زوجها الشّاب الكفيف متستّرات بالصّمت لذلك تنفتح الأقصوصة كما تنغلق بالتّركيز على هذا الحدث الجلل من خلال بعض العبارات الموحية من قبيل الإلحاح

على موقع الخاتم من المصباح أو التّنصيص على التّلازم بين الصّمت وتعطيل حاستّي السّمع والبصر[1].

والأقصوصة الإدريسيّة، وهي تعتني كلّ العناية بهذا الحدث الرئيس، لا تدّخر جهدا في التّقريب بين البداية والنهاية خدمة للمقصد العام من توظيف ذلك الحدث التّوظيف المحكم الّذي يستفزّ الذّهن، وليس أدلّ على هذه الظاهرة الفنيّة من أقصوصة "أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور" الّتي تبشّر فاتحتها بإمكان وقوع حدث مثير للضّحك نكتشفه ونحن نتدرّج في قراءة الأقصوصة[2].

فهذه الخصائص الفنيّة في تصريف البناء الفنيّ لأقاصيص المجموعة تربطها بالمراجع النظريّة الغربيّة أسباب وأنساب كثيرة، وهذه الأنساب تمدّ ظلالها على مستوى طبيعة الحدث الموظّف في مجموعة "بيت من لحم". إذ كثيرا ما يدخل القارئ الحكاية من باب حدث مألوف يجسّد أفضل تجسيد المشروع الواقعيّ للأقصوصة[3].

وهذا الحدث المألوف لا يخرق منطق الحياة وتمثّله في نظريّة تيّاري أوزوالد الأقصوصة الانبجاسيّة أحسن تمثيل. بيد أنّ النّاظر في أقاصيص المجموعة نظرة المتأنّي يعثر على بعض الأحداث غير المألوفة المنتهكة لمنطق الأشياء على غرار ما نجده في أقصوصة "الخدعة" إذ يتعاود ظهور رأس جمل في أماكن مختلفة على هيأة عجيبة مثيرة للاستغراب[4].

ومن ثمّ فهذا الحدث الخارق للمألوف الّذي تتبنّاه الأقصوصة له مقرّر في نظريّة غروينوفسكي المتصلّة بالأحداث وطبيعتها في الأقصوصة.

وإذا كان مشروع الأقصوصة – في نظر تياري – يتمثّل في وضع حدّ للأزمة المحاكاتية الّتي تتخبّط فيها إحدى الشخصيّات فإنّ المتأمّل في أقاصيص يوسف إدريس ليستخلص أنّ أغلب الأقاصيص تعجز عن إيجاد مخرج لهذه الأزمة وحسبنا ههنا أن نستدلّ على ذلك بأقصوصة "الخدعة" إذ لم يستطع الرّاوي أن يفعل شيئا إزاء الظهور المتعاود

---

[1]- بيت من لحم، ص ص. 9 – 13.

[2] - أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور.

[3]- تتوفّر الأقاصيص التالية على أحداث مألوفة: بيت من لحم و أكان لابدّ يا لي لي و على ورق سيلوفان، إلخ...

[4] - انظر الباب الثّاني من بحثنا.

لرأس الجمل[1]، فكأنّ يوسف إدريس وهو يصوغ بعض أقاصيصه كان مدركا الإدراك كلّه أنّ الأقصوصة هي سليلة الخيبة والفشل.

ومتى تعلّقت همّتنا بالبحث في سبل بناء الأحداث في المجموعة المدروسة أدركنا أنّ يوسف إدريس يقيم أقاصيصه على بناء خطيّ قوامه التتابع الزمنيّ، والّذي يسترعي انتباهنا هو أنّ النّهايَة تشكّل عادة محور هذا البناء الخطيّ، وآية ذلك أنّ الأحداث الصّغرى في أقصوصة "الرّحلة" كانت تسير بنا نحو اكتشاف حقيقة ظلّت مخفيّة على امتداد النصّ، إذ كشف الرّاوي النّقاب في نهاية الأقصوصة عن الرّائحة الكريهة الّتي لا نعلم مصدرها فإذا هي رائحة جثّة الأب الّذي فارق الحياة قبل انطلاق الرّحلة بالسيّارة.[2]

ولئن كنّا نلمس في أقاصيص يوسف إدريس بعض وجوه الائتلاف في ما يتعلّق بالبناء الخطيّ للأحداث مع المراجع النظريّة الغربيّة، فإنّنا نؤكّد في الآن نفسه أن صاحب مجموعة "بيت من لحم" يطبع هذا البناء الصّارم ببصماته الخاصّة متصرّفا في عناصر الحبكة وفق ما يرسمه من أهداف من وراء كتابة هذه الأقصوصة أو تلك.

ولم يعدل إدريس عن هذا البناء الخطيّ التقليديّ إلاّ في عدد محدود من الأقاصيص، فلا نتردّد في اعتبار أقصوصة "حلاوة الرّوح" تجليّا من تجليّات البناء غير الخطيّ للأحداث في مجموعة "بيت من لحم" لأنّ الأقصوصة تبدأ بداية عاديّة مألوفة حتّى إذا ما أقبلنا على قراءتها حملتنا إلى عالم الفنتاستيك حملا لطيفا رائقا. فإذا الزّمن يفقد خصائصه الموضوعيّة فيسبح الرّاوي في عوالم عجيبة مواجها وحوشا بحريّة غريبة وكائنات أخرى نباتيّة تثير دهشته. فيتوقّف الرّاوي عن سرد الحركة الخارجيّة مفسحا المجال لسرد الحركة الدّاخليّة ممثّلة في هذا الحلم العجيب الّذي هشّم البناء الخطيّ للأحداث، ولا ينتبه الرّاوي إلى ذلك إلاّ عندما ينظر في ساعته اليدويّة تاركا للقارئ فرصة تبيّن ما حدث أثناء استسلامه لنعاس غشيه بعيد استحمامه[3]، ولئن أقام يوسف إدريس الأحداث على هذا النّحو من البناء صادرا عن تمثّله الخاصّ لعمليّة الإبداع القصصيّ، فإنّنا نلفي في المقرّر من النظّريات الغربيّة حديثا عن مثل هذا البناء لاسيّما عندما خاض المنظّران الفرنسيّان في ما تتطلبه الأقصوصة ذات المنحى النفسي من أحداث يفقد فيها البناء نظامه الخطيّ.

ولمّا كانت القفلة محطّ أنظار دارسي الأقصوصة بوصفها الرّكن الرّكين فيها جاز لنا أن نتقصّى تجلّيات حضورها في أقاصيص إدريس.

---

[1] - الخدعة، ص ص. 91-97.

[2] - الرّحلة، ص ص. 73-80.

[3] - حلاوة الرّوح، ص ص. 81-90.

ما يمكن استصفاؤه من نصوص المجموعة هو أنّ القفلة مكوّن بنيويّ هامّ في ما استقرت عليه اختيارات الكاتب الفنيّة، فلئن كان إدريس يسير بريح أعلام هذا الفنّ من كبار الكتاب الغربيّين فإنّنا نلمس في بعض أقاصيصه وجوها للائتلاف مع بعض النظريات الغربية المعنية بالأقصوصة، من ذلك أنّ الكاتب ينوّع كلّ التنويع في بناء القفلة فتجدها تارة منتظرة مستجيبة لتوقّعات القارئ وتجدها طورا آخر خارقة لأفق انتظاره متلاعبة بتطلعاته. بيد أنّ السمة الغالبة على أقاصيصه اعتماد قفلة غير منتظرة بالمرّة تستثير عقل القارئ وتدعوه إلى المساهمة في إنتاج المعنى والدلالة.

والأحداث لا تفهم إلاّ وهي محمولة في كائنات ورقيّة هي الشخصيّات فهل نجد وجوها للتّشابه بين الشخصيّات الإدريسيّة والمتناول من طرائق دراسة الشخصيّات في الأقصوصة في المتون النظريّة الغربيّة ؟

إنّ الدّارس وهو يلطّف النّظر في الشخصيّات الواردة في أقاصيص مجموعة "بيت من لحم" يستخلص أنّها انبنت على بعض المقوّمات الفنيّة الّتي تبسّطت في تحليلها المراجع النظريّة الغربيّة المهتمّة باستصفاء إنشائيّة الأقصوصة.

ولعلّ وجود علاقة تشابه بين النصّ العربيّ المنجز والنظريّة الغربيّة هو ما يجيز لنا إجراء المقارنة.

لاحظنا في الباب الثاني من بحثنا أنّ يوسف إدريس يعوّل وهو يكتب أقاصيصه على عدد قليل من الشخصيّات. وتكاد هذه الخصيصة الفنيّة تنسحب على جلّ نصوص المجموعة.

فقد يقيم أقصوصته على شخصيّات محوريّة ثلاث على غرار ما نجده في أقصوصة "على ورق سيلوفان" إذ تسلّط الأضواء فيها على الشخصيّات التّالية: الطبيب، وزوجه والعشيق[1].

وينـــزع إلى بناء الأقصوصة الواحدة على شخصيّتين تشكّلان محور النصّ على نحو ما نلفيه في أقصوصة "الرّحلة" ذلك أنّ الحكاية فيها تتأسّس من أمّ رأسها إلى أخمص قدميها على شخصيتين اثنتين. فلا نجد ذكرا على امتداد النصّ إلاّ لشخصيتيْ الرّاوي وأبيه. فكأنّ النصّ بأسره خطاب مباشر يتفوّه به الابن موجّها إيّاه إلى أبيه الّذي يرافقه في رحلة بالسيّارة[2].

---

[1]- على ورق سيلوفان، ص ص. 37-58.

[2] - الرّحلة، ص ص. 73-80.

فما يستصفى من الأقاصيص المستنطقة في الباب السّابق أنّ صاحب مجموعة "بيت من لحم" يجعل التّقليل من عدد الشخصيّات من الثوابت البنيويّة في صياغة أقاصيصه ولقد بيّنّا في الباب الأوّل من هذا البحث أنّ المراجع النظريّة الغربيّة تلحّ على أنّ الأقصوصة تنتخب عددا محدودا من الشخصيّات لبناء الحكاية من قِبَلِ أنّها تتخذّ مراكز للاهتمام متماثلة وتحصر الحدث المركزيّ في مكان واحد. وهذا ما نلمسه في حديث غروينوفسكي عن خاصّة الأقصوصة منذ المقدّمات الأولى الّتي أقام عليها مصنّفه[1].

ولعلّ قلّة الأوصاف المسندة إلى الشخصيّات من خصائص الشخصيّة الأقصوصيّة في مجموعة "بيت من لحم"، من ذلك أنّ الرّاويَ يعشو عن ذكر التّفاصيل الضروريّة المتعلّقة بالشخصيّة المحوريّة. فتضحي صورها غير جليّة في ذهن القارئ لما يحفّ بها من غموض.وممّا يدلّ على هذه الخصيصة في اقتصاد الكلام وجود نتف من الأوصاف في جلّ الأقاصيص،فالقارئ لأقصوصة "بيت من لحم" لا يعلم عن الشخصيّات سوى سنّها، ولا تعرف البنات الثلاث إلاّ بأوصاف عامّة (الكبرى – الوسطى – الصّغرى)[2]. وهذه الظاهرة ليست موقوفة على أقصوصة "بيت من لحم" ، وإنّما نلمسها أيضا في أقاصيص أخرى[3].

ولعلّ افتقار الشخصيّات إلى أسماء تعرف بها من العوامل المكثّفة للغموض الّذي يكتنفها، وآية ذلك أن أغلب الأقاصيص لا تسعفنا بأسماء الشخصيّات، فقصارى ما نعلمه عن الرّاوي في أقصوصة "الرّحلة" أنّه شابّ مؤمن بمستقبله يسعى إلى التخلّص من أبيه رمز سلطة الماضي ثمّ إنّ النصّ لا يمدّنا بأيّة أوصاف أخرى أو معلومات ترسم بطاقته الدلاليّة. ومن ثمّ لا نعرف مهنته ولا نعلم عن ملامحه الجسديّة شيئا[4].

على هذا النّحو نقف على غموض ملابس للشخصيّات في بعض أقاصيص المجموعة. وهو مترتّب على تقنية الاقتصاد في الوصف. لهذا قد تطالعنا شخصيّات يلفّها غموض كثيف، ومن مثال ذلك شخصيّة حمّال الكراسي في أقصوصة "حـمّال الكراسي" أو شخصيّة "رع" الّتي تتكوّن من حرفين مبهمين وهي تنتمي إلى الأقصوصة نفسها[5].

---

(1)- انظر: - Daniel Grojnowski, op. cit., p. 11.

(2) - بيت من لحم، ص ص 5-13.

(3) - الاقتصاد في وصف الشخصيّات ظاهرة غالبة على أقاصيص المجموعة. لمزيد التعمّق انظر: الباب الثاني من بحثنا.

(4) - الرّحلة، ص ص 73-80.

(5) - حمّال الكراسي، ص 120.

والّذي يتدبّر ما ورد في كتابي تياري أوزوالد ودانيال غروينوفسكي، يلاحظ أنّ الباحثين يركّزان على توفّر مثل هذه الخصائص الفنيّة في الشخصيّات الأقصوصيّة. ومن ثمّ فإنّ غروينوفسكي مثلا يلحّ على أنّ الأقصوصة وهي تعتمد المجهود الأدنى في استعمال الكلام الأدبيّ تبني شخصيّاتها على قاعدة التّنكير، فلا تُعرف الشخصيّة تبعا لذلك إلاّ من خلال كنيتها أو اسم شهرتها ويتمثّل على ذلك بأقصوصة "المعطف" لغوغول، ذلك أنّ أقصى ما يعلمه القارئ عن الشخصيّة الرئيسة أنّها تشغل وظيفة ما في وزارة من الوزارات، بل قد تتكوّن الشخصيّة من حرف واحد كشخصيّة "كـــ" (k) في إحدى أقاصيص كافكا. فهذه الخصائص الفنيّة تميّز الشخصيّة الأقصوصيّة من نظيرتها الروائيّة.[1]

ولئن كانت أغلب الشخصيّات في مجموعة "بيت من لحم" تنتمي إلى عالم الإنسان وتصلها بالواقع وشائج قربى لا تنكر فإنّ بعضها الآخر ينتمي إلى عالم الحيـــوان أو الطبيعة وتربطه بعالم الفنتاستيك متين الرّوابط، ولعلّ الظهور الغريب لرأس الجمل في أقصوصة "الخدعة" من الحجج الدّالة على ذلك إذ تحلّق بنا هذه الشخصيّة الطّريفة في أجواء فانتاستكيّة مثيرة[2].فهذه الشّخصيّات الّتي تقتحم بنا عالم الفنتاستيك تؤثرها الأقصوصة الانفجاريّة كما بيّن ذلك تياري أوزوالد في الفصل الّذي عقده على دراسة الشخصيّات في الأقصوصة[3]، ومن هذه الجهة نقف على بعض مظاهر الائتلاف بين النصّ العربيّ المنجز والنظريّة الغربيّة في ما يتعلّق بخاصّة الشخصيّة الأقصوصيّة.

وأوّل ما يستوقفنا ونحن نحلّل العلاقات الرابطة بين الشخصيّات في أقاصيص المجموعة وجود وجوه للشّبه بين الشخصيتين الفاعلتين في عالم الحكاية. ولعلّ هذا التّنافس هو الّذي يؤجّج نار الصّراع بينهما إنْ بشكل معلن وإنْ بشكل خفيّ.

ولنا في أقصوصة "سنوبزم" مثال على هذه الظّاهرة. ذلك أنّ الرّاوي الأصليّ وهو يتحدّث إلى الدكتور عويس في موضوع تافه يريد أن يثنيه عن الاهتمام بموضوع مشروع اللاّئحة وهو الشّغل الشّاغل للدكتور عويس، ويُعزى هذا الأمر إلى أنّ الرّاوي الأصليّ حسبما يستفاد من سياق الأقصوصة من المهتمّين بالقضايا العامّة. لذلك سعى في كلّ مناسبة إلى تحويل وجهة الحوار نحو حادثة أوتوبيس 999 موصدا أبواب الحديث عن مشروع اللائحة[4].

---

[1] - انظر: الفصل الثاني من الباب الأوّل من بحثنا.

[2] - الخدعة، ص ص 91-97.

[3] - انظر: - Thierry Ozwald, «La Nouvelle», op. cit., pp. 105-107.

[4] - سنوبزم، ص ص 99-118.

فالباحث إذا ولّى عنايته صوب المراجع النظريّة الغربيّة ألفى لدى تياري حديثا عن التّنافس القائم بين الأنا ونظيره وهو نتيجة وجود الشّبه بينهما، ومن هنا يمكن أن ينشأ صراع بينهما للفوز بالموضوع نفسه. ثمّ إنّ دراسة الشخصيّات في أقاصيص يوسف إدريس في علاقتها بالأقاصيص الغربيّة الّتي درسها كلّ من غروينوفسكي وتياري لا يمكن أن نفهم نتائجها بمعزل عن استجلاء خصائص المكان في نصوص المجموعة موصولة بطرائق بنائها في عيون الأقاصيص الغربيّة الّتي اشتغل بها الباحثان الفرنسيّان. فكيف تتجلّى لنا مواطن الائتلاف بين المكان مثلما شكّله يوسف إدريس، وبين المكان كما قدّه أعلام الأقصوصة الغربيّة ؟.

إنّ الباحث وهو يتدبّر خصائص المكان في مجموعة "بيت من لحم" مقارنا إيّاها بما جاء في المراجع النظريّة من مواصفات فنيّة للمكان في الأقصوصة يقف على بعض مواطن الائتلاف بينهما.

من ذلك أنّ الأقصوصة الإدريسية تقصر الحدث المركزيّ فيها على مكان واحد. لذلك فهي تعمل على التّركيز عليه كلّ التّركيز وإن أوهمتنا في فاتحتها بأنّ الأحداث ستدور في مكان رحب، يتسّم بالاتّساع من قبيل ما نلمسه في أقصوصة: "أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور" إذ تبدأ الحكاية بالحديث عن حيّ الباطنيّة فمسجد الشّبوكشي، حتّى إذا ما اطمأنّ القارئ إلى هذا الاعتقاد فاجأته الأقصوصة بالتحوّل إلى مكان ضيّق منغلق هو غرفة "لي لي"[1].

غير أنّ الاحتفاء بالمكان الواحد سمة عامّة تتوفّر في سائر أقاصيص المجموعة مثلما بيّنا ذلك في الباب الثاني من بحثنا[2]، لهذا يبني يوسف إدريس المكان وفق مبدإ التدرّج من الاتّساع إلى الضيق، وآية ذلك أنّ أقصوصة "على ورق سيلوفان" تورد أماكن كثيرة (الهرم — الحديقة — الشارع — المستشفى) لتحمْلَنا على الاعتقاد بأنّ الأحداث ستدور في أماكن مختلفة. لكنّنا كلّما توغّلنا في قراءة النصّ تبدّد هذا الاعتقاد لأنّ الحدث المركزيّ حُصِرَ في مكان واحد، لذلك دخلنا الأقصوصة من مكان متسّع (الهرم) ثمّ بقينا في إطار مكان منغلق هو غرفة العمليّات الّتي احتضنت الحدث المركزيّ، ومن ثمّ فإنّ المكان يزداد ضيقا وانحصارا كلّما تقدّمنا في قراءة الأقصوصة، فيبلغ ضيق المكان ذروته مع بلوغ

---

(1) – أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور، ص ص. 15-35.

(2) – انظر: الباب الثاني من بحثنا لمزيد التّدقيق: الفصل الثّالث المكان.

الأقصوصة نهايتها، ومن الشّواهد المدعّمة لهذا الرّأي ما ألفيناه في أقصوصة "هي"، إذ يأخذ المكان في الضّيق والانغلاق والأقصوصة قاب قوسين أو أدنى من نهايتها[1].

والّذي ينظر في المراجع النظريّة الغربيّة بعين التّحقيق يستخلص أنّ الباحثين يركّزان على توفّر سمة الضّيق في الأمكنة الّتي تصوّرها الأقصوصة، ولقد فصّل تياري القول في هذه الخصيصة الفنيّة التفصيل الدّقيق كما بيّنا ذلك في الباب الأوّل من بحثنا[2]، لذلك نخلص إلى أنّ الرّاوي كلّما اقترب من الهدف ازداد انحصار المكان شدّة فيتمثّل القارئ الفضاء المفرغ الّذي يتقلّص إلى الأقصى بسبب من الضغط المسلّط عليه من كلّ ناحية والّذي تعمل الكتابة من جهتها على محاصرته كي تمحوه محوا. ويذهب تياري إلى أنّ مشروع الأقصوصة يكمن في محاصرة الفراغ القائم بين الأنا ونظيره. لهذا يزداد الفضاء ضيقا كلّما أدركت نهايتها. ومن ثمّ تؤثر الأماكن الضيّقة مثل زنزانة سجن أو من قبيل غرفة نزل، ويربط الباحث بين سدّ الفراغات الكائنة في المكان وسعي الشخصيّة لحلّ أزمتها الحاكاتيّة.

لكنّ هذه الخصائص الفنيّة متى جوّدنا فيها النّظر ألفيناها موجودة في أقصوصة "على ورق سيلوفان"، ذلك أنّ الزّوجة سعت من حيث لا تشعر إلى سدّ الفراغات الّتي تفصلها عن زوجها طبيب الأطفال الـــماهر. فكلّما اتّجهت الأقصوصة نحو نهايتها تلاشت هذه الفراغات بشكل زالت فيه كلّ الحواجز القائمة بينهما ممّا جعل الزوجة تعترف بعظمة زوجها وبتمكّن الإعجاب به منها كلّ التمكّن، فمن هذه النّاحية اكتشفنا أنّ شخصيّة العشيق امّحت صورتها من ذهن الزّوجة امّحاء في نهاية الأقصوصة، ومن ثمّ قصر الرّاوي اهتمامه على شخصيّتي الزّوج والزوجة استجابة للمقصد العام لهذه الأقصوصة.

وممّا استصفيناه من تحليل مقوّمات المكان في مجموعة "بيت من لحم" أنّ الرّاوي لا يحفل بوصف المكان المركزيّ الّذي يحتضن الحدث الرّئيس، وهذا الاقتصاد في وصف المكان قاسم مشترك يجمع بين مختلف أقاصيص المجموعة. ثمّ إنّ الرّاوي لا يركّز على وصف المكان بقدر ما يركّز على وصف الإيحاء النابع منه. ولنا في أقصوصة "بيت من لحم" مثال واضح يبرز هذه الظّاهرة الفنيّة ذلك أنّ الرّاوي ركّز منذ فاتحة الأقصوصة على إثارة الإيحاءات الحافّة بوجود الخاتم قرب المصباح داخل الحجرة الضيّقة الّتي يتكوّن منها البيت. ومن هنا فوصف المكان ليس مقصودا في ذاته، وإنّما المعتبر من ذلك ما يثيره من

---

(1) - هي، ص 139.

(2) - انظر لمزيد التحرّي الفصل الثّالث من الباب الأوّل من بحثنا.

إيحاء وكثافة دلاليّة في ذهن القارئ. فكأنّ الرّاوي يشير ضمنيّا إلى أدوات الفوز بجسد المقرئ الكفيف بوصف اللّذة الجنسيّة محور الصّراع بين الإناث في هذه الأقصوصة.

ومتى قارنّا النصّ العربيّ المنجز بالنظريّة الغربيّة المرصودة له في هذا النطاق وقفنا على بعض مواطن الائتلاف. من ذلك أنّ غروينوفسكي وهو يحلّل خصائص الفضاء الدّال في الأقصوصة ينبّه على وجود مثل هذه السمات الفنيّة في الأقصوصة معتبرا أنّ الإطار والديكور والأمكنة تساهم من بعض الوجوه في بناء دلالة النصّ، فيرى أنّ المكان ليس معتبرا في ذاته بل هو معتبر من جهة ما يثيره في ذهن المتلقّي من صور وإيحاءات ويتمثّل على ذلك بأقصوصة "القرار" لكافكا ذاهبا إلى أنّ البحيرة الّتي تملّى الشّاب أعماقها تمليّا في فاتحة الأقصوصة هي المكان الّذي سيلقى فيه حتفه في نهايتها[1]. وتبيّن لنا في الباب السّابق من بحثنا أنّ يوسف إدريس يقيم المكان في بعض أقاصيصه على أساس فنيّ قوامه مجيء الفضاء الّذي يكوّن مجموعة الأمكنة في شكل رحلة ثلاثيّة المراحل (مكان انطلاق – مكان عبور – مكان وصول)، وحسبنا شاهدا على هذا المقوّم الفنيّ في رسم معالم المكان أقصوصة "سورة البقرة" الّتي تصوّر لنا هذه المراحل الثلاث. إذ تنطلق رحلة الشيخ صاحب البقرة من السّوق مخترقة أماكن مختلفة وصولا إلى القرية الّتي تمثل نقطة النّهاية. بيد أنّ هذا الأسّ في بناء المكان لا تختصّ به أقصوصة "سورة البقرة" بل نلفيه كذلك في أقصوصتيْ "الرحلة" و"هي" إذْ جاءتا في شكل رحلة مكانيّة ثلاثيّة المحاور (نقطة انطلاق – مراحل وسيطة – نقطة وصول).

فإذا ولّينا وجوهنا شطر النظريّة الغربيّة ألفينا حديثا عن هذه الظّاهرة الفنيّة في بناء المكان. فدانيال غروينوفسكي وهو يستجلي خصائص الفضاء المرجعيّ تطرقّ إلى ما أسماه بـــ"المسافة" ملحّا على أنّها تمنح المكان حيويّة كبرى من جهة كونها ترسم له نقطة انطلاق ومآلا ومراحل وسيطة، وذهب إلى أنّ الرّحلة هي خير مثال يجسّم مفهوم المسافة.

ثمّ إنّ النّاظر في أقاصيص المجموعة يستخلص أنّ الكاتب يعمد في بعضها إلى ذكر أمكنة واقعيّة تجعل الأقصوصة على صلة بالمرجع الواقعيّ، ولعلّ هذا الانشغال بالإحالة على أمكنة واقعيّة يعزى إلى سعي إدريس إلى إيهام القارئ بانغراس الأحداث في واقع ما وإن كانت الحكاية من فَلْقِ الخيال. فنحن واجدون في أقصوصة "أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور" ذكرا لبعض الأمكنة الواقعيّة كحيّ الباطنيّة ومسجد الشبوكشي

---

[1] - انظر في هذا الصّدد: - Daniel Grojnowski, op. cit., p. 83.

والأزهر[1]... كما تطالعنا بعض الأماكن ذات المرجع الواقعي في أقصوصة "سنوبزم" من قبيل ميدان التحرير وشارع الجمهورية والقاهرة[2].

وإذا قارنّا هذه الأقاصيص بالمتون النظريّة الغربيّة وقفنا على وجه للائتلاف بينهما يتجسّد في حديث غروينوفسكي عن رغبة الكتّاب في حمل القرّاء على تصديق ما يجري في عالم الأقصوصة المتخيّل بالإحالة على أمكنة واقعيّة، ويستدلّ على ذلك ببعض أعمال "كاترين منسفيلد" و"إدجار آلان بو" مؤكّدا أنّ هذه الأمكنة إنّما تصاغ بواسطة القصّة[3].

إنّ المحتوى القصصي المتمثّل في الأحداث المتخيّلة والكائنات النصيّة الّتي تنجزها والمكان المتخيّل الّذي تتنــزّل فيه لا يدرك تمام الإدراك إلاّ إذا وصلناه بالخطاب الّذي يحمله لاسيما أنّ هذه العناصر القصصيّة لا تندّ عن نطاق الملفوظ القصصيّ الّذي يصوغها. ولمّا كان ذلك هكذا، جاز لنا أن نبحث في خصائص الزّمن وقد شكّله الرّاوي في الخطاب تشكيلا فنيّا وفق اختيارات فنيّة وجماليّة معيّنة، ثمّ إنّ الزّمن لا تتوضّح صورته إلاّ إذا درسنا سمات الرّاوي الّذي يُحْكِمُ بناءه. فما هي وجوه الائتلاف بين الزّمن في مجموعة "بيت من لحم" وما أثارته النظريّة الغربيّة بشأن الزّمن في الأقصوصة الغربيّة من قضايا؟ وفيم تظهر مواطن التقاطع بين الرّاوي في الأقاصيص الإدريسيّة والرّاوي مثلما دُرِس في المتون النظرية الغربيّة ؟

بيّنا في الباب السّابق أنّ الأقاصيص الإدريسيّة تكاد تخلو من المفارقات الزمنيّة لذلك بدا لنا التّطابق بين النّظام الّذي وردت عليه الأحداث في الحكاية والنظام الّذي جاءت وفقه في الخطاب في أقصوصة "العصفور والسلك" تطابقا تامّا. فلا ارتداد ولا استباق، بل إنّ النصّ يسير وفق نظام خطيّ قوامه المضيّ قدما نحو النّهاية المفاجئة المشكلة لأدبيّة الأقصوصة[4].

ومن ثمّ استخلصنا أنّ الخطاب يركزّ على لحظة واحدة، فالزّمن ذو بعد واحد غير قابل للتجزئة. فعلى هذا الأساس ألفينا المفارقات الزمنيّة في معظم نصوص المجموعة متهافتة[5]، لهذا يتسّم زمن الخطاب بالقصر شأنه شأن زمن الحكاية في أغلب الأقاصيص.

---

(1) - أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص ص 15-35.

(2) - سنوبزم، ص ص 99-118.

(3) - انظر: دانيال غروينوفسكي، المرجع نفسه، ص 79.

(4) - العصفور والسلك، ص ص 71-72.

(5) - انظر: الفصل الرّابع من الباب الثّاني من بحثنا.

ولعلّ ما ورد في المتون النظريّة الغربية من كلام على خصائص الزّمن في الأقصوصة يفيدنا من بعض الوجوه في تبيّن أسرار الزّمن في أقاصيص "بيت من لحم". فتياري أوزوالد يذهب إلى أنّ الزّمن في هذا الجنس بالذّات غير قابل للتجزئة طالما أنّه يميل إلى التّركيز والكثافة ومن ثمّ فإنّ الزّمن الأقصوصي ذو بعد واحد لأنّ غاية الكاتب إحداث الأثر الوحيد في المتلقي في منتهى السّرعة[1].

فإذا تأمّلنا أقاصيص المجموعة تأمّلا دقيقا تبيّن لنا أنّ يوسف إرديس يقيم الحكاية على مدّة زمنية وجيزة لهذا يبدو لنا الزّمن الّذي تستغرقه الأحداث في معظم الأقاصيص نازعا إلى القصر، وبسبب من ذلك يكاد يخلو زمن الخطاب من المفارقات الزمنيّة الّتي تعطّل نموّ الحدث المركزيّ، وكفى بنا دليلا على ذلك ما ورد في أقصوصة "حمّال الكراسي". فقارئ هذا النصّ لا يظفر إلاّ بلاحقة سرديّة واحدة لم تحل دون تقدّم الحدث نحو النّهاية المرسومة له[2]. ثمّ إن تحليل الزّمن في مجموعة "بيت من لحم" أوقفنا على نتيجة هامّة مفادها أنّ النّصوص تنبني على المشهد حيث نلمس تطابقا بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. ويظهر هذا التطابق بين الزمنين كأجلى ما يكون في أقصوصة "العصفور والسلك". ذلك أنّ الحدث المركزيّ في هذا النصّ لم يدم في الحكاية المتخيّلة سوى بضع دقائق لذلك عُرِض في الخطاب في حيّز صفحتين فقط[3]. ومن هذه الجهة كان المشهد أقرب إلى خاصّة اللّقطة في "السّينيما" فكأنّنا إزاء عرض سينيمائيّ قصير يقدّم حدثا تحفّ به غلالة من الغموض.

غير أنّ طغيان المشهد في بعض النصوص لا يحجب عن أذهاننا وجود شكل سرديّ آخر ركّز عليه الرّاوي وهو يَصُوغُ ملفوظه القصصّي، ويتمثّل هذا الشكل السرديّ في الإضمار. فنحن واجدون في أقصوصة "بيت من لحم" حضورا مكثفا لهذه التقنية السرديّة، لذلك يحدث الرّاوي فجوات كثيرة بين حلقات الحكاية إذ لا نعلم مثلا ما الّذي حدث بين العشاء الأوّل والعشاء الثّاني[4]، فلعلّ هذا الشكل السرديّ يدلّ على ما في نصّ الأقصوصة من كثافة وتركيز لبلوغ النّهاية المفاجئة في أقصى سرعة ممكنة.

---

[1] – انظر: تياري أوزوالد، المرجع نفسه، ص ص 172-174.

[2] – حمّال الكراسي، ص 121.

[3] – العصفور والسلك، ص ص 71-72.

[4] – بيت من لحم، ص 11.

فعلاوة على ما أوضحنا ألفينا نصوص المجموعة قائمة من جهة التّواتر على ضربين من السّرد هما السّرد المكرّر والسّرد المؤلّف[1]. فإذا ولّينا عنياتنا نحو أقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" ألفينا حدثا يذكر في مواطن مختلفة من النصّ، وهذا الحدث يتمثّل في سجود المصلّين. فما ورد مرّة واحدة في الحكاية تكرّر ذكره في الخطاب ومن ثمّ فإنّ التّكرار الحدثيّ يضفي غموضا على الأقصوصة فالقارئ لا يعلم ما الّذي حدث تحديدا، لذلك فإنّ تكرار الحدث الواحد في مساحة نصيّة قصيرة إنّما هو من قبيل المناورة الفنيّة القائمة على تأجيل نهاية للأقصوصة مفاجئة، ومن هنا يمنح السرد المكرّر النصّ طاقة دراميّة كبرى لاسيما إذا وضعنا في الحسبان أنّ التّكرار الحدثيّ هو الحلقة الواصلة بين البداية الطبيعيّة للأقصوصة ونهايتها المفاجئة. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ السّرد المؤلّف قوامه الاقتصاد في التعبير، ولـمّا كان خطاب الأقصوصة نازعا إلى التركيز والاختصار والإيحاء اعتمد الرّاوي هذا الضرب من السرد الّذي تمكّن تمكّنا شديدا من أقصوصة "الرّحلة"[2].

ومتى قارنّا ما جاء في أقاصيص إدريس بما جاء في النظريّة الغربيّة ألفينا وجوها للائتلاف بينهما لذلك يطالعنا في مصنّف تياري أوزوالد حديث مسهب عن تشكّل الزّمن في الأقصوصة وفق مبدإ التكرار الحدثيّ، فالباحث يذهب من بين ما يذهب إليه إلى أنّ التكرار الحدثيّ يجسّد خصوصيّة الزّمن في هذا الجنس القصصي، فكلّما ارتفع ضارب التكرار الحدثيّ ازدادت الأقصوصة كثافة دراميّة ثم إنّ هذا التكرار الحدثيّ يحيط الحدث المركزيّ بهالة من الأسرار فيضحى الغموض سمة مميّزة للزّمن الأقصوصيّ لأنّ النصّ لا يركّز على حدث مثلما يوهمنا الرّاوي بذلك بقدر ما يركّز على حادثة غريبة خليقة بمراوغة القارئ والتلاعب بأفق انتظاره تحقيقا لما أسماه "آلان بو" بوحدة الانطباع[3].

فإذا كانت خصائص الزّمن في الأقصوصة لا تدرك في النصّ إلاّ وهي موصولة بقائلها الرّاوي بوصفه كائنا لغويّا متخيّلا جاز لنا أن نستجليَ سماته، فهل للرّاوي في أقاصيص يوسف إدريس سمات فنيّة تُشبه سمات الرّاوي في الأقاصيص الغربيّة بوصفها المدوّنة النصيّة الّتي اشتغل عليها الباحثان الفرنسيّان؟

---

(1)- لا يعني ذلك أنّ الأقاصيص تخلو من السّرد المفرد. بل إنّها تحتوي عليه ولكنّ السّرد المكرّر والسّرد المؤلّف هما الشكلان المهيمنان في نصوص المجموعة. يحسن الاطلاع على الجدول الوارد بالفصل الرّابع من الباب الثاني من بحثنا.

(2) - الرّحلة، ص ص 74-77.

(3) - انظر: الفصل الرّابع من الباب الأوّل من هذا البحث.

إنّ استنطاق المدونة العربيّة أوقفنا على ظاهرة هامّة تتصلّ ببناء الرّاوي، وتتجلّى في ازدواجيّة الرّواية. فقارئ أقصوصة "أكان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور" يدخل الحكاية عبر راو من درجة أولى يروي خبرا يبدو غريبا عنه مستعملا ضمير المختفي. لكنّ القارئ متى أوغل في النصّ باغته انتقال الرّواية من الرّاوي الأوّل الّذي بدا منفصلا عن الأحداث إلى الرّاوي الثّاني الّذي يغدو طرفا أساسيّا فيها. غير أنّ هذه السّرعة المباغتة في انتقال الرّواية ليست سوى حيلة فنيّة رائقة تهدف إلى إرباك القارئ والتّلاعب بأفق انتظاره، ومن ثمّ اكتشفنا أنّ الأقوال المنسوبة إلى الرّاوي الأوّل غير المسمّى إنّما تعود كلّها إلى الرّاوي الثّاني المسمّى وهو الشيخ عبد العال إمام مسجد الشبوكشي وإذّاك استقام لنا فهم لعبة الضّمائر وتبيّن دورها في تشكيل أدبيّة هذه الأقصوصة. فعلى هذا النّحو استنتجنا أنّ الرّاوي الثّاني ليس امتدادا للرّاوي الأوّل وحسب، وإنّما هو الرّاوي الأوّل عينه وإن رام مراوغتنا منذ فاتحة الأقصوصة[1].

ثمّ إنّ الّذي يسترعي انتباهنا ونحن نتدبّر مسألة الرّاوي والرّواية في مجموعة "بيت من لحم" هو الغموض المكتنف للعون القائم بعمليّة التلفّظ[2]. فالرّاوي في أغلب الأقاصيص غير مسمّى وعلاوة على ذلك فإنّه يعرض عن ذكر أبسط التّفاصيل المتعلّقة به. فنحن لا نعرف شيئا عن هويّة الرّاوي في أقصوصة "حمال الكراسي" (ما سنّه ؟ ما شكله ؟ ما صفاته ؟ ما مهنته ؟) رغم أنّه يروي حكاية هو طرف رئيس فيها[3]، وممّا هو خليق بالذّكر أنّ الغموض الملابس للرّاوي هو من الثّوابت الفنيّة تقريبا في معظم الأقاصيص. فإذا كان الرّاوي على هذه الشّاكلة فإنّه لا يعرف إلاّ بالوظائف الّتي ينهض بها في هذه النصوص القصصيّة ففيم تتمثل الوظائف المخصوصة الّتي يضطلع بها الرّاوي في الأقاصيص الإدريسيّة ؟

لعلّ الخطاب الّذي يجريه الرّاوي في بعض الأقاصيص مجرى الإيحاء والرّمز قمين بأن يعبّر عن أدق وظائفه. فخطابه المشحون بلغة إيحائية قوامها الاقتصاد التعبيريّ يؤهله لإعداد مفاجأة نهائيّة لا ينتظرها القارئ من قبيل ما ألفيناه في أقصوصة "الرّحلة" إذ ظلّ الرّاوي يخفي عنّا حقيقة يعلمها قبل انطلاق الرّحلة بالسيّارة، وتتمثّل تلك الحقيقة في مرافقته لأبيه الميّت على متن السيّارة. فكلّ عباراته توحي بأنّ والده على قيد الحياة حتّى إذا أصبحت الأقصوصة على مشارف نهايتها أعلمنا أنّه لم يعد بوسعه تحمل الرائحة

---

(1) - أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص ص 15-35.

(2) - انظر: الجدول الوارد بالفصل الخامس من الباب الثاني من بحثنا.

(3) - حمّال الكراسي، ص ص 119- 124 .

الكريهة الصادرة عن جثّة الأب[1]. ومن ثمّ نقف على وظيفة أخرى نهض بها، وتتمثّل في المغالطة الّتي أقام عليها بناء أقصوصة "الرّحلة"، ومن هذه النّاحية بدا لنا أنّ تحقيق وحدة الانطباع من آكد الوظائف الّتي ينهض بها الرّاوي في الأقصوصة الإدريسيّة.

على هذا النّحو استجلينا خصائص الرّاوي في مجموعة "بيت من لحم"، وعليه يحقّ لنا أن نبحث عن وجوه الائتلاف بين ما جاء في النصّ العربيّ المنجز وما ورد في المتن النظري الغربيّ من ملاحظات دقيقة حول إنشائيّة الرّاوي.

تلتقي النظريّة الغربية مع النّصوص الإدريسيّة في ازدواجيّة الرّاوي. فدانيال غرينوفسكي يذهب إلى أنّ المراوحة بين ضميرين اثنين في عمليّة التلفظ القصصيّ تجسّد خصوصيّة الخطاب الأقصوصيّ لاسيما إذا كان الرّاوي الثّاني شخصيّة من شخصيات الأقصوصة فإذا النصّ مدّ وجزر بين صيغتين في القصّ، ومن ثمّ لا يعرف الوضوح إلى النصّ سبيلا فمن هنا يتسنّى لنا الحديث عن الغموض الملابس للرّاوي في بعض الأقاصيص الغربيّة من قبيل ما نجده في بعض أقاصيص موبسان وميريماي[2]، وعلى هذا الأساس فإنّ الرّاوي يجيء غير مسمّى في أغلب الأقاصيص الغربيّة. فلا غرابة والحال هذه أن يتّسم خطابه بالإيجاز والاقتصاد التّعبيري طالما أنّ هذه الخصائص الفنيّة تسهم من بعض الوجوه في إضفاء غلالة من الغموض عليه.

فإذا ما ولّينا عنايتنا شطر تياري أوزوالد ألفيناه يثير المسائل الفنيّة نفسها وإن أجرى مفاهيم وتسميات مختلفة، من ذلك أنّه ينصّ على أنّ الأقصوصة تؤثر التّقليل من عدد الرّواة فيها معتبرا أنّ ازدواج الرّواية يجسّد خصوصيّة الخطاب في الأقصوصة، لذلك يرى أنّ الانتقال من درجة سرديّة إلى أخرى في مستوى الرّواية، إنّما يتمّ وفق ظاهرة الانشطار. فإذا طالعنا أقصوصة " المروّع" لموبسان أمكننا القول إنّ الرّاوي الأصلي ليس سوى اللّواء "ج" وإن استعمل في فاتحة الأقصوصة ضمير الغائب، فازدواجية الرّواي تتمثّل في قدرة العون القائم بالتلفّظ على إيهامنا بأنّه اختفى إلى حين تاركا المجال لراو ثان يبدو مختلفا عنه. غير أنّ الرّاوي الثّاني ليس سوى الرّاوي الأوّل الّذي انفتح النصّ على وقع كلماته. ومن ثمّ يعدّ تياري الغموض المكتنف للرّواي في أقصوصة المروّع عيّنة نصيّة مثلى تبيّن خصوصية الرّاوي في هذا الجنس القصصي الموجز.[3] لاسيما إذا وضعنا في اعتبارنا أنّ من آكد وظائف الرّاوي حسب النظريّة الغربيّة إعداد نهاية مفاجئة لا ينتظرها القارئ،

---

(1) - الرّحلة، ص ص 73-80.

(2) - انظر: دانيال غرويبوفسكي، المرجع نفسه، ص. 123.

(3) - انظر: تياري أوزوالد، المرجع السابق ذكره، ص. 111.

وهذه المفاجأة عادة ما يقيمها الرّاوي على لغز أو مغالطة بفضل ما يزرعه في متن النصّ من عبارات موحية يعمل على تكرارها في مفاصل مختلفة من الأقصوصة، فعلى هذه الشاكلة نكون قد استجلينا أهمّ مواطن الائتلاف بين النصّ العربيّ المنجز والمراجع النظريّة الغربيّة. بيد أنّ هذا العمل لا يتنــزّل منــزلته الحقيقيّة إذا لم يكن مرقاة إلى استقصاء وجوه مروق الأقاصيص العربيّة عن النظريّات الغربيّة المستخلصة من أمّهات الأقاصيص الغربيّة فكيف تجاوز النصّ العربي المقرّر في المتون النظريّة الأوروبيّة ؟

الفصـــل الثّـــاني

في وجوه الاختلاف بين الأقصوصة العربيّة والمراجع النظريّة الغربيّة

من المقرّر في بعض الدراسات العربيّة المعاصرة أنّ الكلام على تجاوز الأقصوصة العربيّة للقوالب الفنيّة الّتي استصفاها عدد من الدارسين الغربيّين من أمّهات الأقاصيص الأوروبيّة أمر متعذّر.

فلئن كان هذا الرّأي يخص الكتّاب العرب إبداعهم، فإنّه مبالغ فيه لاسيما إذا كان صاحبه يستخلصه مهتديا بآراء بعض الباحثين الغربيّين [1].

ولئن انتهينا في الفصل السّابق إلى أنّ بعض الأقاصيص الإدريسية تأتلف من حيث مقوّماها الفنيّة مع ما أثارته المراجع الغربيّة من قضايا تتصلّ ببناء الأقصوصة الأوروبيّة، فإنّنا لا نعدم في النصّ العربيّ المنجز مظاهر للتجاوز وللتّغاير سنسعى إلى استجلاء بعض ملامحها في هذا الفصل. لذلك ارتأينا أن ننظر في وجوه الاختلاف في مستويات خـمسة على غرار الخطّة المنهجيّة الّتي سرنا على هديها ونحن نرصد وجوه الائتلاف بين النصّ العربيّ والمراجع النظريّة المرصودة له.

لمّا كانت الأحداث هي المادّة الأولى الّتي تتشكّل منها الحكاية في كلّ نصّ قصصيّ فإنّه يحسن بنا أنْ نستجلي مظاهر مروق الأقصوصة العربيّة في مستوى بناء الأحداث عن المتواتر من الطرائق في المصنفات النظريّة الغربيّة فكيف تتجلّى لنا مظاهر هذا المروق ؟

لقد خلصنا في الباب الأوّل من بحثنا إلى أنّ المراجع النظريّة الغربيّة تؤكّد أنّ خصوصيّة الأحداث في الأقصوصة إنّما تكمن في تركيز النصّ على حدث مركزيّ واحد يحيطه الرّاوي بفائق عنايته. ومن ثمّ يقتضي هذا الحدث مراكز للاهتمام قليلة ومتماثلة تحقيقا لوحدة الانطباع. لهذا يفترض أن تغيب الانتشارات في نصّ قصصيّ قوامه الإيجاز والسرد الإيحائيّ.

لكنّنا فوجئنا ونحن ندرس أقصوصة "سنوبزم" بأنّ النص يتخذّ مراكز للاهتمام متغايرة [2]. من ذلك أنّ الرّاوي يقصّ علينا ثلاثة أخبار متباينة (قصّة الدكتور عويس مع

---

[1] - انظر في هذا الصّدد الاستنتاج الّذي انتهى إليه أحمد السماوي مهتديا بمقال رنيه إيتيابل الّذي خصّصه للأقصوصة في الموسوعة الكونيّة. فالسّماوي يذهب إلى أنّ الحديث عن إنشائيّة للأقصوصة العربيّة الصرف متعـذّر. فلِمَ نستنقص من قدرة مبدعينا العرب على تجاوز النّماذج النصيّة الغربيّة ؟ يحسن الاطّلاع على كتابه السّابق الذّكر: في نظرية الأقصوصة، ص 195.

[2] - انظر على وجه التّحديد أقصوصة "سنوبزم"، ص ص 99-118.

مشروع اللائحة – قصّة الدكتور عويس مع ركاب أوتوبيس 999 – قصّة الدكتور عويس مع الرّاوي نفسه).

وبذلك نكون إزاء محاور للاهتمام متغايرة، ومن ثمّ نقف على بعض مظاهر التجاوز للنظريّة الغربيّة مشيرين إلى أنّ ذلك لا يعني أنّ الأقصوصة طعنت في جنسها الأدبيّ. وإنّما أرادت أن تتحرّر قليلا من صرامة القواعد الّتي تغلّ قدرها على الإبداع.

يرى غروينوفسكي أنّ الحدث الوحيد في الأقصوصة يرسم نقطة انطلاق ومراحل وسيطة ولحظة أزمة ونقطة وصول، ولا يختلف عنه مجايله أوزوالد كثيرا إذ يذهب إلى أنّ الحدث في الأقصوصة يُبنى وفق مراحل ثلاث (وضع بداية – مراحل وسيطة – وضع نهاية). ويجعل الباحث لحظة التأزّم في وضع النّهاية مشيرا إلى أنّ البناء في هذا الضرب من النصوص قوامه الخطيّة[1]. ولكنّنا متى صرفنا أبصارنا تلقاء مجموعة "بيت من لحم" ألفينا وجود تصرّف في هذا المثال النظريّ، فمن صوره ما ورد في أقصوصة "الخدعة" إذ تنطلق الأحداث من لحظة أزمة ولا يرتدّ السرد على أعقابه وإنّما يمضي قدما نحو النّهاية حيث تكشف لحظة التنوير عن فشل الرّاوي في التصدّي للرقابة المفروضة عليه ممثّلة مجازيّا في رأس الجمل[2].

وإذا كان تياري أوزوالد ينصّ على أنّ الأقصوصة قد تنطلق من لحظة تأزم مرتّدة إلى الماضي بدلا من المضيّ قدما نحو النّهاية فإنّ النصّ الإدريسيّ عدل عن هذا المثال النظري وخرقه خرقا رائعا، وبذلك نقف على الخدعة الفنيّة المستلطفة الّتي اجترحها يوسف إدريس في أقصوصة "الخدعة".

ولّما كان البناء الحدثيّ البسيط قوامه الخطيّة، فإنّ تياري أوزوالد يؤكّد ضرورة تسريع الأحداث طلبا للنهاية الّتي تمثّل عنده الذروة القصصيّة ووحدة الأقصوصة الدراميّة. غير أنّنا متى عدنا إلى أقصوصة "الرحلة" وجدنا النصّ يؤجّل هذه النّهاية بسبب من المفاجآت الّتي رتّبها الكاتب للرّاوي المنطلق بالسيّارة. ففي كلّ مرّة نظنّ أنّ الرّحلة ستتوقّف جرّاء انتباه بعض الشّخصيات للرائحة الكريهة المنبعثة من السيّارة يفاجئنا النصّ بتجاوز هذه الحواجز فيؤجّل النّهاية، ومن مظاهر إبطاء النّهاية ارتداد السرد إلى نقطة زمنيّة تجاوزها الخطاب عندما يستعيد الرّاوي طفولته مستحضرا صورا من الوئام الّذي كان يميّز علاقته بأبيه[3]. لذلك رأينا أنّ الخطاب الفوريّ المهيمن على النصّ أرجأ النّهاية

---

[1] - انظر الفصل الأوّل من الباب الأوّل من بحثنا.

[2] - الخدعة، ص 91.

[3] - الرّحلة، ص 76.

في أقصوصة "الرّحلة" وعطّل نموّ الحدث. ولمّا انتفت الحواجز أمام الرّاوي مؤذنة بتواصل الرّحلة باغتنا بإنـــهائها بضربة سرديّة خاطفة تجسّد إنشائيّة هذه الأقصوصة[1].

ولعلّ ما يلفت انتباهنا في المدوّنة النصيّة العربيّة هيمنة الحوار في مواطن كثيرة على السرد، إذْ كثيرا ما يعتمد يوسف إدريس الحوار تقنية في بناء الأحداث بديلا من السّرد، ويظهر لنا ذلك في تكثيف الحوار الّذي يتجلّى لنا في الخطاب الفوريّ كما بيّنّا ذلك ونحن نحلّل أقصوصة "الرّحلة". كما يبدو لنا في الأسلوب غير المباشر والحرّ الّذي قامت عليه أقصوصة "بيت من لحم"، إذْ يكثر في هذا النصّ تلفظّ الشخصيّات الوارد على لسان الرّاوي لاسيما الأفكار والمشاعر والخواطر الصادرة عن الأمّ وزوجها الشاب الكفيف. لذلك بدا لنا الحوار الكثيف من دعائم إنشائيّة هذه الأقصوصة[2].

ثمّ إنّ هذا الحوار ساهم في الكشف عن خبايا الشخصيّات مقرّبا الأقصوصة من مملكة المسرح حيث يستطيع المشاهد الاطّلاع على أعماق الشخصيّات بكلّ شفافيّة ووضوح.

ولـــمّا يَطْـــلُبُ يوسف إدريس هذا النمط الكلاميّ ويحتفي به في نصّه كلّ الاحتفاء، فإنّه يتجاوز بذلك صرامة قواعد كتابة الأقصوصة منفتحا على المسرح مستعيرا منه توهّجه الدراميّ.

ثمّ إنّ المتفحّص لمصنّف تياري أوزوالد يستخلص أنّ صاحبه يحصر مشروع الأقصوصة في بحث الأنا عن حلّ لأزمته المحاكاتية، ويذهب إلى أنّ محاولات الأنا تمنى غالبا بالفشل لهذا عَدَّ الأقصوصة سليلة الخيبة معتبرا القفلة أمارة على الفشل الّذي انتهت إليه محاولات الأنا الباحث عن حلّ لأزمته.

غير أنّ الباحث وهو يروم استجلاء مظاهر عدول النصّ العربيّ عن هذه القوانين الفنيّة لا يسعه إلاّ أن يلفت الانتباه إلى أنّ نخبة من الأقصوصين الغربيّين تجاوزوا هذه القوانين وخرقوها، ولعلّ موبسان وكافكا وجيمس جويـــــــس (J. Joyce) وهيمنجواي (Hemingway) وكورتاثار وبورخس يمثّلون مظاهر ذلك الخرق الفنيّ للمثال النظريّ[3].

---

(1) - نفسه، ص ص 79-80.

(2) - بيت من لحم، ص ص 5-13.

(3) - انظر مثلا القسم الّذي خصّصه غرينوفسكي ليعرض مقاربات أنجزت حول بعض الأقاصيص الغربيّة فقد انتهى أصحاب هذه المقاربات بعد تحليل بعض أقاصيص موبسان و كافكا و لويس جورج بورخس وغيرهم إلى أنّ النصّ يتجاوز إسار النظريّات، يحسن الاطلاع على:
- دانيال غرونيوفسكي، المرجع السّابق الذكر، ص ص 164-198.- تياري أوزوالد، المرجع السابق الذكر، ص ص 152 – 156.

ولكنّ كلّ كاتب يخرق النّموذج بطريقته لذلك ألفينا في بعض أقاصيص إدريس تجاوزا بيّنا لما جاء في نظرية تياري أوزوالد ذلك أنّ القفلة في أقصوصة الرّحلة تجسّم نجاح الرّاوي في وضع حدّ لأزمته فقد تمكّن من التخلّص من أبيه رمز المحافظة والتّسلط[1]. مثلما أدركنا أنّ الزّوجة في أقصوصة "على ورق سيلوفان" نجحت في الاحتفاظ برابطة الزواج والإخلاص لزوجها بعد أن اكتشفت والأقصوصة على مشارف النّهاية قيمته الحقيقيّة[2].

فعلى هذا النّحو أبرزنا بعض مظاهر التّغاير الكامنة في النصّ العربيّ المنجز في مستوى الأحداث. والأحداث لا تكون إلاّ وهي محمولة في كائنات نصيّة هي الشخصيّات فإلى أيّ مدى مرقت هذه الشخصيّات عن النّموذج النظريّ أو قل عن المتداول من الطرائق في المدوّنة الغربيّة؟

لقد تبّسطنا في الفصل الثّاني من الباب الأوّل في وصف مقوّمات الشخصيّة الأقصوصيّة وفق تصوّرات المنظّرين الفرنسيّين، فأشرنا إلى أنّ الشخصيّة يكتنفها الغموض ويلفّها التنكير، ويرجع ذلك إلى وصفها وصفا إيحائيًا قوامه الاقتصاد في التّعبير لذلك تفتقر هذه الشخصيّات المتخيّلة إلى أسماء تعرف بها و أوصاف تدقّق ملامحها كل التّدقيق، وعلى هذا الأساس لا نظفر ببطاقة دلاليّة تحدّد هويّتها.

إلاّ أنّ إمعان النّظر في بعض أقاصيص يوسف إدريس يكشف لنا أنّ الكاتب يتجاوز أحيانا هذه القواعد في رسم معالم الشخصيّة، وآية ذلك أنّ أقصوصة"أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" رغم اقتصادها في وصف الشخصيّات تعطينا فكرة واضحة عن البعض إن لم نقل معلومات شافية ضافية. فالنص يعرّفنا بعبد العال بذكر سنّه ومهنته ومستواه العلمي(خرّيج الأزهر) ،كما تتبسّط الأقصوصة في التّعريف بشخصيـــّة "لي لي" كلّ التبسّط فتخبرنا عن سنّها وملامحها الجسديّة وتمنحنا فكرة واضحة عن أمّها بديعة المصريّة ووالدها "جوني" الجندي البريطاني. ثمّ إنّ الرّاويَ يصف المتساكنين في حيّ الباطنيّة وصفا دقيقا بذكر أوصافهم ومحاور اهتماماتهم اليوميّة ونمط عيشهم[3]. ويبدو النصّ زاخرا بذكر أهمّ أسماء الشخصيّات. ومن ثمّ فإنّه يشقّ عصا الطّاعة على النظريّة ويتجاوزها.

---

[1] - الرحلة، ص ص 79- 80.

[2] - على ورق سيلوفان، ص ص 57 – 58.

[3] - أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص ص 15 -35.

ومن سمات الشخصيّة الأقصوصيّة أن تُبْنَى دفعة واحدة، إذْ يرى تياري أوزوالد أنّها تعيش في صلب الانقطاع الزمنيّ لذلك تتقوّض كما تنبني بسرعة[1].

فإذا ولّينا اهتمامنا شطر أقصوصة "سنوبزم" أدركنا أنّ شخصيّة الدكتور عويس تتجاوز هذا الأسّ النّظري من بعض الوجوه، وحجّة ذلك أنّ النصّ يمنحنا بعض المعلومات عن هذه الشخصيّة ونحن نتدرّج في قراءته. فلا تكتمل صورة الدّكتور عويس إلاّ في نهاية الأقصوصة. ممّـــا يدفعنا إلى القول إنّها شخصيّة نامية متشعّبة البناء قريبة جدّا من نظيرتها الروائيّة[2].

ثمّ إنّ تياري أوزوالد يذهب في موضع آخر من كتابه إلى أنّ العلاقة بين الأنا ونظيره قوامها عدم التّواصل وهذا ما حدا به إلى القول إنّ الأنا في الأقصوصة يتعذّر عليه التواصل مع العالم[3].

إلاّ أنّ تأمّل بعض الأقاصيص التأمّل الدّقيق يسلمنا إلى القول إن يوسف إدريس يعدل عن هذه القاعدة أحيانا، فنحن واجدون تواصلا بين العصفور ووليفته في أقصوصة " العصفور والسّلك" بالرّغم من العوائق الّتي قد تحول دون ذلك[4].

ثمّ إنّ الّذي يسترعي انتباهنا هو أنّ المراجع النظريّة الغربيّة تركّز أشدّ التّركيز على التّشابه القائم بين الشخصيّات في الأقصوصة معتبرة أنّ الاختلاف بين الشخصيّات من أمر الرّواية. ويتمثّل غروينوفسكي على ذلك برواية "التربية العاطفيّة" لفلوبير[5]. ويتحدّث أوزوالد عن وجوه للشّبه بين الأنا ونظيره يمكن لمسها كلّما أوغلنا في قراءة الأقصوصة[6].

إنّ الّذي يفحص نصوص المجموعة فحصا دقيقا لا يسعه إلاّ أنْ يلاحظ انزياح يوسف إدريس عن هذا الخطّ الّذي ضبطته المراجع النظريّة وهي تتلمّس إنشائيّة الشخصيّة في الأقصوصة الغربيّة، ويتأتّى هذا الانزياح من بناء الشخصيّات وفق مبدإ الاختلاف والتقابل، ويمكن أن نلمس ذلك في أقاصيص ثلاث هي: " أكبر الكبائر"، " على ورق سيلوفان"، "الرحلة". فأمّا الاختلاف في الأقصوصة الأولى فكامن بين محمد الفلاح الشاب الفتيّ والشّيخ صديق رجل الدين الّذي أضاع دنياه تاركا بيته وعرضه عرضة للاعتداء[7].

---

(1) – انظر الفصل الثاني من الباب الأوّل من هذا البحث.

(2) – سنوبزم، ص ص 99 – 118.

(3) – انظر: تياري أوزوالد، مرجع سبق ذكره، ص 145.

(4) – العصفور والسلك، ص ص 71 – 72.

(5) – انظر: غروينوفسكي، المرجع السابق الذكر، ص 11.

(6) – انظر: أوزوالد، السّابق ص ص 92– 93.

(7) – أكبر الكبائر، ص ص 59 – 70.

وأمّا الاختلاف في ثاني الأقاصيص، فماثل بين الزوج الطبيب الماهر ذي اليدين الرّقيقتين والشّاب الرياضي ذي اليدين الكبيرتين و الصدر البارز. وكثيرا ما قارنت الزّوجة المدلّلة بين هذا الشّاب الّذي كادت تتخذّه عشيقا وبين زوجها[1].

وأمّا الاختلاف في الأقصوصة الثّالثة فماثل بين الرّاوي الابن الشّاب الّذي هو من جيل العربة والحداثة وأبيه المتسلّط الّذي هو من جيل القطار، ولقد ركّزت الأقصوصة التّركيز كلّه على إبراز هذا الاختلاف إيحاء وتصريحا[2].

ولكنّ انزياح الشخصيّات الإدريسيّة عن النّموذج النّظري الغربيّ لا يمكن فهمه على الوجه المطلوب ما لم نصل الشخصيات بوصفها كائنات لغويّة مجرّدة بالأمكنة المتخيّلة الّتي تتحرّك فيها فإلى أيّ مدى نجحت الأقاصيص الإدريسية في الانتقاض على المتن النظريّ الغربيّ وهي تنشئ أمكنتها من اللّغة وفي اللّغة؟

إنّ المراجع النظريّة الغربيّة تؤكّد أنّ المكان يميل إلى الضّيق والانغلاق طردا مع بلوغ الأقصوصة نهايتها، ويعدّ تياري أوزوالد هذا الأسّ الفنيّ من المقوّمات الجماليّة في بناء الأمكنة الأقصوصيّة لهذا يرى أنّ مشروع الأقصوصة يكمن في محاصرة الفراغات الفاصلة بين الأنا ونظيره، ومن ثمّ يسير المكان من الاتّساع إلى الضّيق بسرعة مباغتة وفائقة[3].

وعلاوة على ذلك فإنّ الباحث يقرّ أنّ المكان المركزيّ في الأقصوصة بالخصائص الّتي تبسّطنا في تحليلها يجسّد فشل الأنا في إيجاد حلّ لأزمته المحاكاتيّة.

بيد أنّ الدّارس يقف في مجموعة " بيت من لحم" على بعض الأقاصيص الّتي تخرق النظريّة الغربيّة من بعض النواحي، والدّليل على ذلك أنّ المكان في أقصوصة "بيت من لحم" ثابت لا يتغيّر على امتداد الأقصوصة[4]. ومن ثمّ لا يسير من الاتّساع إلى الضّيق على نحو ما أوضحت النظريّة الغربيّة. فالمكان في "بيت من لحم" يتّسم بالضّيق والانغلاق بدءا من فاتحة الأقصوصة ووصولا إلى خاتمتها، ولعلّ ما ورد في مفتتح النصّ وفي قفلته سند علميّ يدعم استنتاجنا إذ يقول الرّاوي في مستهلّ النصّ:

الأرملة وبناتها الثلاث

والبيت حجرة

---

[1] - علي ورق سيلوفان، ص ص 37 – 58.

[2] - الرّحلة، ص ص 73 – 80.

[3] - انظر: تياري أوزوالد، مرجع سبق ذكره، ص ص129 – 133.

[4] - بيت من لحم، ص ص5 – 13.

والبداية صمت[1]

ثمّ يصف الرّاوي المكان في نهاية الأقصوصة هذا الوصف الإيحائي:

الأرملة وبناتها الثلاث

والبيت حجرة

والصّمت الجديد[2].

ما يمكن أن نستخلصه من الشّاهدين، هو أنّ المكان في أقصوصة "بيت من لحم" لم تتغيّر معالمه فحجرة الأسرة هي هي رغم أنّ الصّمت المخيّم عليها في نهاية النصّ مختلف عن الصمت المخيّم عليها في بدايته. فكأنّ مجيء المكان على هذه الشّاكلة الثّابتة والمنغلقة يعكس استمرار أزمة الأسرة وتواصلها وإنْ أوهم النصّ في مواطن معيّنة بوضع حدّ لها.

ومن ثمّ فإنّ البناء الدائريّ المنغلق للمكان المركزيّ في "بيت من لحم" يعبّر تعبيرا إيحائيّا عمّا يشعر به متساكنو الحجرة من ألم الافتقار والحرمان. فالأمّ تفتقر إلى الرّاحة النفسيّة وإنْ أشبعت رغبتها الجنسيّة بعد زواجها من المقرئ الكفيف، والبنات يفتقرن إلى إشباع رغباتهن الجنسيّة. بينما يفتقر زوج الأمّ إلى اليقين ليضع حدّا للشكوك الّتي تنخر كيانه[3].

وبغضّ النّظر عن مظاهر التجاوز هذه في أقصوصة "بيت من لحم"، فإنّ قارئ أقصوصة " على ورق سيلوفان" يظفر بمظهر خرق طريف في مستوى بناء المكان، فهذا الخرق يتأتّى من قدرة الكاتب على نحت مكان يجسّد نجاح الأقصوصة في إيجاد حلّ لأزمة شخصيّة الزوجة داخل فضاء منغلق وهو غرفة العمليات. ومن هنا تمكّن النصّ من تقليص الهوّة بين الزوجة المدلّلة وزوجها جرّاح الأطفال رغم ما كانت تشعر به من كره تجاهه قبل اقتحام هذا الفضاء[4]، وعلى هذا الأساس نستشفّ أنّ المكان في الأقصوصة العربيّة بمستطاعه أن يمرق عن المقرّر في المتون النظريّة الغربيّة.

هكذا استجلينا بعض تجلّيات تجاوز النصّ العربيّ للمتداول من طرائق بناء الأقصوصة في المتون النظريّة الفرنسيّة، ولـمّا كانت مقولة المكان في القصص غير مفصولة عن مقولة الزّمن جاز لنا أن نبحث عن مظاهر انتقاض يوسف إدريس في مستوى

---

(1) – نفسه، ص 5.

(2) – نفسه، ص 13.

(3) – نفسه، ص ص 12 – 13.

(4) – على ورق سيلوفان، ص ص 56 – 58.

تشكيل الزّمن في نصوصه على القواعد الّتي استخلصها الباحثان الفرنسيان من دراسة عيون الأقاصيص الغربيّة فكيف يظهر ذلك الانتقاض؟

لئن كانت المراجع النظريّة الغربيّة تقرّ أنّ الزمن في الأقصوصة ذو بعد واحد وغير قابل للتجزئة لما يتّسم به نصّها من كثافة وتركيز من جهة كون هذا الجنس القصصي الموجز لا يتّسع لأكثر من موقف واحد، فإنّ بعض الأقاصيص الإدريسية سعت إلى الانعتاق من ربقة هذه القوانين الفنيّة في بناء زمنيّة الأقصوصة. فأقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" تتّخذ مراكز للاهتمام متغايرة ومتعدّدة لذلك ألفينا نصّها قائما على التوسّع الزمني، من ذلك أنّ الرّاوي يقصّ علينا أكثر من حكاية متوخّيا بنية التناوب، فهو يروي لنا حكايته الغريبة مع المصلّين في المسجد (وهذا هو الحدث المركزيّ في الأقصوصة). ثمّ إنّه يسرد لنا حكايته مع "لي لي"، ويروي كذلك قصّة هذه الفتاة بدءا من طفولتها. ثمّ إنّ النصّ يروي لنا بعض نوادر سكّان الحيّ من قبيل حكاية "معزه الأفيونجي" مع زوجته الّتي كثيرا ما تطرده فيتّخذ المسجد منـــزلا له ومقاما.[1]هكذا نكون إزاء أزمنة متداخلة قوامها المراوحة بين الماضي والحاضر المنفتح على زمن الخطاب الّذي يهتمّ برصد الحدث الغريب الّذي انبنت عليه الأقصوصة. ومن ثمّ لا نتابع مشهدا واحدًا مثلما يذهب إلى ذلك تياري أوزوالد عندما أكّد أنّ الأقصوصة تنبني على زمنيّة واحدة قوامها تكرار وضعيّات دراميّة متشابهة لذلك ألـــحّ على أنّ الأقصوصة تهتمّ بلحظة زمنيّة معيّنة[2]، وهذا مخالف للرّواية الّتي تهتمّ بمختلف أبعاد الزّمن.

إنّ يوسف إدريس في أقصوصة " أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" وهو يعدّد مراكز الاهتمام لا ينتقض على الزمنيّة الموحّدة بقدر ما يشكّلها تشكيلا فنيّا على منواله الخاصّ، وآية ذلك أنّ مختلف اللّحظات الزمنيّة الموجودة في النصّ ينفتح بعضها على البعض الآخر انفتاح انسجام، لأنّها تتمحور كلّها حول شخصيّة الإمام عبد العال وإنْ أوهمنا النصّ بأنه يعرض أخبارا مختلفة كما أسلفنا. فالشيخ عبد العال هو الخيط الرّابط بين هذه الحكايات المتعدّدة، وبصرف النّظر عن مظاهر عدول تلك الأقصوصة عن المتواتر من طرائق بناء الزّمن في أمّهات الأقاصيص الغربيّة، فإنّنا نظفر في أقصوصة "سنوبزم" بمظهر آخر من مظاهر خرق السّائد في إجراء الزّمن في عيون الأقاصيص الغربيّة، وهذا الخرق متأتّ من إكثار الرّاوي من القصّ المفرد لاسيّما عندما يقصّ علينا حدث الاعتداء على

---

[1] – أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص. 34.

[2] – انظر: تياري أوزوالد، المرجع السّابق الذّكر، ص ص 169 – 172.

الدكتور عويس على متن أوتوبيس 999 [1]. فلمَ يتوسّل إدريس هذا الشّكل السّردي والحال أنّه إلى خاصّة الرّواية أنسب وأقرب؟

إنّ السّرد المفرد له بالوصف أنساب وأسباب قويّة، فالسّرد المفرد إنّما هو سرد واصف، ولـــمّا كان السّرد في الأقصوصة يميل إلى التّركيز والإيحاء، فإنّه يصف موقفا غامضا يحدث أكثر من سرده لوقائع ماديّة واضحة، ومن ثمّ فإنّ يوسف إدريس يعتمد هذا الضرب من القصّ (السّرد المفرد) لا ليتوسّع في الزمن القصصيّ التوسّع الّذي نلفيه في الرّواية بل لِيُغْنِيَ جنس الأقصوصة بوصفه جنسا أدبيّا يقوم على الوصف الدّقيق الموحي. فالسّرد المفرد يصف الدكتور عويس وصفا إيحائيّا قوامه تصوير هذه الشخصيّة على أنّها ذات مبادئ ثابتة لا تتغيّر، وهذا ما سعى النصّ إلى إيهامنا به[2]. غير أنّ الأقصوصة وهي على مشارف النّهاية تخرق أفق انتظار القارئ عندما يستقلّ الدكتور عويس الحافلة نفسها الّتي أُهدرت فيها كرامته، ومن ثمّ فإنّ القفلة لا تسرد حدث الصعود إلى الحافلة بقدر ما تصف هذا الموقف المباغت والمكتنـــز بالإيحاء[3].

فعلاوة على ما ذكرنا فإنّ المطّلع على أقصوصة "الرّحلة" يقف على انزياح جميل عن المتداول من الطرائق في المتن النظريّ الغربيّ، ويتمثّل ذلك الانزياح في محاولة أقصوصة "الرحلة" استعادة الزّمن الماضي لوصله بالزّمن الحاضر وبالمستقبل لذلك فإنّ الرّحلة هي جولة سريعة في الزمان قبل أن تكون رحلة في المكان. ثمّ إنّ العدول عن النظريّة يتأتّى كذلك من هيمنة الإضمار في مفاصل معيّنة من النصّ فنحن نعلم أنّ الإضمار من خاصّة الأقصوصة لأنّ السّرد يبلغ فيه أقصى درجات سرعته وهذا ما نبّه عليه دانيال غروينوفسكي فكيف وُظِّفَ الإضمار في نصّ "الرّحلة"؟

لا تكمن وظيفة الإضمار في نصّ "الرّحلة" في تعجيل النهاية المفاجئة وحسب، وإنّما تكمن أيضا في إضفاء مسحة من الغموض على ما يحدث، فالرّاوي أسقط في الخطاب ما حدث في الحكاية في المدّة الزمنيّة الّتي استغرقتها الرّحلة بالسيّارة من محطة البنـــزين إلى المدينة الأولى[4].

إنّ الإضمار الوارد في هذه العيّنة النصيّة يوظّفه الرّاوي توظيفا طريفا قوامه صرف نظر المرويّ له عن حقيقة الرّائحة المنبعثة من السيّارة وهي رائحة متأتّية من جثّة الأب

---

[1] – ستوبزم، ص ص 105- 106.

[2] – نفسه، ص ص 100- 102.

[3] – نفسه، ص 117.

[4] – الرّحلة، ص 78.

الميّت. فلو أدرك المرويّ له حقيقة ما يحدث لأُبطلتْ القفلة المباغتة الّتي أعدّها له الرّاوي، لذلك فإنّ الإضمار كان من قبيل الحيلة الفنيّة أو لنقل الطعم الّذي استدرج به الرّاوي المرويّ له الّذي سيهتمّ بالبحث عمّا حدث بين حلقات الحكاية منصرفا عن تبيّن مصدر الرّائحة الكريهة المنبعثة من داخل السيّارة. فعلى هذا النّحو نستخلص أنّ يوسف إدريس وظّف الإضمار في نصّه هذا توظيفا بارعا إغناء للجنس وتوسيعا لمقوّماته الجماليّة.

ولكنّ خصوصيّة النصّ العربيّ من ناحية العناصر القصصيّة الّتي حلّلنا (الأحداث– الشخصيّات – المكان – الزّمن) لا يمكن اكتناهها الاكتناه السّليم ما لم ندرس الرّاوي الّذي يشكّل ذلك المحتوي القصصيّ على النّحو الّذي يرضيه. فكيف نأى النصّ الإدريسي بجانبه عن المتواتر من سمات الرّاوي في الأقصوصة الغربيّة؟

لا يختلف علماء القصص اليوم في أنّ النصّ القصصيّ ينهض على وسيط هو الرّاوي. فالكاتب هو الّذي ينشئ الرّاوي لذلك لا يصلنا كلامه إلاّ عن طريق هذا الرّاوي ومن ثمّ يكتسي خطابه صبغة تخييليّة[1]. ولـمّا كان ذلك كذلك، فإنّ صورة الرّاوي الطريفة في مجموعة "بيت من لحم" ماثلة في الخطاب الّذي ينجزه لهذا سنستجلي بعض مظاهر مروق الرّاوي عن المتواتر من طرائق بنائه في الأقاصيص الغربيّة الّتي اعتمدها الباحثان الفرنسيان للخلوص إلى مقوّمات للرّاوي في الأقصوصة معيّنة.

إنّ الرّاوي -كما تقدّم- كائن نصيّ متخيّل وصورة ذهنيّة مجرّدة تُستخلص من تلفّظه. غير أنّ ملفوظه في أغلب الأحيان مراوغ وفي ذلك تكمن أدبيّته، ولعلّ هذه الخصائص الّتي يتّسم بها الرّاوي تجعله العون السرديّ الوحيد القادر على التّمرد على منشئة الكاتب وعلى متلقّي ملفوظه القارئ. فقارئ مجموعة "بيت من لحم" يرصد للرّاوي خصائص فنيّة تؤهّله للانتقاض على السنّة الأدبيّة المتواترة في إنشائه في النّصوص الغربيّة ففيم تتمثّل تلك الخصائص؟

إنّ خصوصيّة الرّاوي في بعض أقاصيص يوسف إدريس إنّما تتأتّى من أسلوب المناورة والموارِبة والمخادعة الّذي يعتمده عند اضطلاعه بعمليّة الرّواية، ولئن اعتبرت المتون النظريّة الغربيّة ازدواجيّة الرّواية من خصائص الخطاب الأقصوصيّ فإنّها لم تتطرّق إلى أسلوب المناورة والمخاتلة الّذي يعتمده الرّاوي تحقيقا لمبدإ الانطباع الوحيد[2]. لهذا فإنّ قارئ أقصوصة" أ كان لابدّ يا لي لي أن تضيء النّور" يستخلص أنّ الحكاية مبنيّة بأسرها

---

[1] - محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 246.

[2] - لئن ذهب الباحثان الفرنسيان إلى أنّ ازدواج الرّاوي من مقوّمات الأقصوصة فإنّنا نرى أنّ ازدواجيّة الرّواية يمكن أن توجد في أجناس قصصيّة أخرى كالرّواية مثلا.

على نكتة إذا وقع عليها القارئ حقّقت الأقصوصة هدفها، إلاّ أنّ المتفحّص لخطاب الرّاوي يستشفّ أنّ ملفوظه قائم على المناورة والمغالطة، وآية ذلك أنّه يقدّم تعريفا معيّنا للنّكتة ولكنّه سرعان ما يباغت القارئ بتقديم تعريف لها جديد، ومن ثمّ فإنّ هذا الأسلوب من قبيل الطّعم الّذي يزرعه الرّاوي في فاتحة الأقصوصة ليشدّ انتباه القارئ منذ البداية طالما أنّ نصّه يتّسم بالاختصار والتّركيز ولنا في هذا الشّاهد حجّة على ما ذهبنا إليه:

في البدء كانت النّكتة
وفي النّهاية ربّما تكون!
والنّكتة في النّكتة أنّها ليست نكتة، ولكنّها واقعة حدثت
لأهل النّكتة، صنّاعها المهرة، ورواتها العتاة[1].

ثمّ إنّ الرّاوي يستمرّ في إنجاز عمل النفي مثلما نلمس ذلك في ملفوظه هذا:
النّكتة لم تكن أن يستيقظ هذا العدد الكبير من النّاس، لأوّل مرّة في تاريخ حيّ الباطنيّة، وكر الحشيش والأفيون والسيكونال، ليؤدّوا صلاة الفجر... وليست النّكتة أيضا أنّهم أدّوا الصّلاة أنصاف مساطيل[2].

على هذا النّحو يراوغ الرّاوي المتلقّي حتّى إذا تأكّد من وقوعه في أحابيل كلامه شرع في سرد النكتة: "النكتة في الحقيقة حدثت قرب نهاية الصّلاة"[3]،غير أنّ المدقّق في كلام الرّاوي كلّ التّدقيق، لا يذهب إلى أنّ النكتة الحقيقيّة الّتي تُروى في النصّ تكمن في ترك إمام المسجد المصلّين ساجدين دون إمام متّجها إلى غرفة "لي لي".ليواقعها[4].

بل إنّ النكتة الحقيقيّة تتمثّل في إيهام القارئ بأنّ هذا الحدث المتخيّل قد وقع حقّا. فتجريع القارئ النكتة المتخيّلة (الوهم) على أساس أنّها الحقيقة هو النكتة الحقيقيّة في اعتبارنا. لذلك فإنّ روح العبث والمخادعة والمواربة من أدبيّة الرّاوي في أقاصيص إدريس، ولعلّ هذه المسألة تتّضح أكثر إذا وقفنا مليّا على بعض عباراته الموحية المخاتلة من قبيل: "النكتة في النكتة أنّها ليست نكتة"[5]، ففي هذا القول يقدّم تعريفا للنكتة جديدا قوامه أنّ النّكتة في القصّ ليست كالنّكتة في الواقع لأنّ النّكتة عنده لا تُضحك حسب بل تحقّق في

---

(1)- أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص15.
(2)- نفسه، ص 15.
(3)- نفسه، ص 16.
(4)- نفسه، ص ص 34-35.
(5)- نفسه، ص 15.

نفس المتلقّي انطباعا بليغا. ثمّ إنّ الرّاوي يواصل خداعه:"ولكنّها واقعة حدثت لأهل النّكتة، صنّاعها المهرة، ورواتها العتاة..."[1] ففي هذا الشاهد نقف على استدراك أنجزه الرّاوي بواسطة" لكنّ" فما وظيفته القصصيّة؟

إنّ الاستدراك الوارد في قول الرّاوي ينفي ما قد يخطر في ذهن القارئ من شكوك في أنّ النّكتة المرويّة هي من صنع العون القائم بالتلفّظ لأنّه ينسبها إلى غيره (أهل النّكتة – صنّاعها المهرة– ورواتها العتاة). فعلى هذا النّحو يوهمنا الرّاوي بأنّه يروي نكتة تلقّفها من غيره.

بيْدَ أنّ الحقيقة الرّائعة أنْ لا صانع للنّكت في النصّ سواه، ولعلّ هذا الاستنتاج يتدعّم إذا نظرنا في خطابه السّاخر المشحون بروح التهكّم والهزل: (هم الّذين يبدأ نومهم بآذان الفجر– أدّوا الصّلاة أنصاف مساطيل– ينسى الواحد منهم أنّه قرأ الفاتحة، فيقرؤها ثانية....)[2]

ما يمكن استصفاؤه ممّا سبق هو أنّ أدبيّة الرّاوي في أقصوصة" أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" تنبع من قدرته على التّلاعب بالقارئ في حيّز نصيّ قصير. فسماته هذه تذكّرنا بسمات الحكاواتيّ في "الحدّوتة" المصريّة الّذي يروي للجمهور قصّة قصيرة متخيّلة على أساس أنّها واقعة حقيقيّة حدثت لبعض الأشخاص وعادة ما ينسب القصّة إلى رواة ينسجهم من خياله.

ولعلّ في ذكر" فلكلور الحيّ وتاريخه وقصصه" في كلامه في الأقصوصة، ما يشي بأنّ الرّاوي الّذي أنشأه إدريس في هذا النصّ متشبّع بطرائق بناء "الحدّوتة"[3]، وآية ذلك أنّه يخاطب المرويّ له في النصّ بطريقة فنيّة آسرة تذكّرنا بمراسم التلقّي الشفويّ وآثاره الجماليّة في نفس السامع ويمكن أن نستقي من الأقصوصة شاهدا يسدّد هذا الرأي:"ولأنّ لا نكتة هنا، والضّحك الحقيقي لم يبدأ بعد. فلنتركهم هكذا... ساجدين كلّ منهم لا يريد أن يكون البادي بالمعصية.

....لنتركهم ساجدين! [4]

إنّ أسلوب مراسم رواية "الحدّوتة" المصريّة حسب ما يستفاد من هذا الشّاهد ماثل في هذه العبارة أساسا "هكذا"، فالمشير هذا يستعمل في الخطاب الشفويّ استعمالا

---

[1]- نفسه، ص 15.

[2] - نفسه، ص 15.

[3] - نفسه، ص 16.

[4] - نفسه، ص 19.

كثيرا، وهو يدلّ على موقع المتلفّظ من مخاطبيه. أضف إلى ذلك أنّ استعمال ضمير الجمع المشترك "نحن" يدلّ على تفاعل السّامعين مع الرّاوي. فما يمكن أن نستشفّه هو أنّ يوسف إدريس استطاع أن يصنع راويا فريدا كيانه اللّغة القصصيّة، ولكنّ أسلوبه في الرّواية مستوحى من مقوّمات الرّواية في "الحدّوتة" المصريّة ومن ثمّ نقف على ملمح تميّز آخر يتجاوز به الكاتب العربيّ المتداول من أشكال الرّواية في الأقاصيص الغربيّة[1].

بيْد أنّ تفصّي النصّ الإدريسيّ من عقال المتواتر في بعض الدّراسات الإنشائيّة الغربيّة للأقصوصة من أشكال الرّواية لا يقتصر على ما ذكرنا بل يتعدّى ذلك إلى مستوى آخر سنعمل على توضيحه، وهذا المستوى يتمثّل في اعتماد يوسف إدريس اعتمادا مكثّفا تقنية التعدّد الصوتي(la polyphonie) والحال أنّها سمة أساسيّة من سمات الخطاب الروائيّ المعاصر[2]. فكيف وظّف إدريس هذه التقنيّة الّتي لها أنساب وأسباب بالرّواية المعاصرة في نصّ قصصيّ قوامه الإيجاز والتركيز؟

إنّ الخطاب غير المباشر والحرّ الّذي كان من الثّوابت البنيويّة في أغلب الأقاصيص الإدريسية يعبّر عن قدرة الكاتب على توظيف تقنية التعدّد الصوتيّ في نصّ قصصيّ يتّسم بالإيجاز والتّركيز والقصر. فهذا الصّنف من الكلام مكّن يوسف إدريس من أن يمزج صوت الرّاوي برؤية الشخصيّة الأقصوصيّة ممّا أضفى على أسلوب الرّواية مسحة من الغموض هي في اعتقادنا من خصوصيّة الرّواية في بعض أقاصيصه. فهذا النّمط من الخطاب (الأسلوب غير المباشر والحرّ) يربك مقام التلقّي إذ يعسر على القارئ أن يميّز بين صوت الرّاوي ورؤية الشخصيّة فضلا عن أنّنا قد لا ندرك أصلا من يتكلّم: الرّاوي أم الشخصيّة لآختفاء معلنات القول، ومن ثمّ يمكن أن نخلص إلى أنّ الإكثار من هذا الخطاب في نصّ قصصيّ موجز يدخل في باب إغناء خطاب الأقصوصة الّذي يميل إلى الإيحاء والغموض لهذا فإنّ هذا النّمط من القول في مستوى الرّواية من آليات تشكيل الغموض في النصّ الإدريسي وحسبنا في هذا المقام أن نستدلّ على ذلك بشاهد من أقصوصة "بيت

---

[1]- هذا القول لا يعني أنّ كتّاب الأقصوصة العربيّة لم يخرقوا المتواتر من طرائق تصيف الرّاوي في المتون الطريّة الأوروبيّة. فأعمـال جـويس وكافكا وخوليو كورتاثار تحفل بخروج طريف عن المألوف من التصانيف للرّاوي والرّواية. ولكن نودّ لفت النّظر إلى أنّ استدعاء أسـاليب رواية "الحدّوتة" المصريّة في أقاصيص يوسف إدريس نزعة فنيّة تدلّ علي محلّيته وخصوصيّته.

[2] - يذهب باختين في كتابه الموسوم "بجماليّة الرّواية ونظريّتها" إلى أنّ التعدّد الصوتي سمة أساسيّة من سمات النّصوص الروائيّة المعاصرة. لقـد استفدنا من أطروحة محمد الخبو لبلورة هذه الفكرة واستثمارها في عملنا. انظر: محمد الخبو: الخطاب القصصيّ في الرّواية العربيّة المعاصرة. مرجع سبق ذكره. ص 245.

من لحم" الّتي يكثر فيها هذا النّمط من الكلام[1]. وقد جاء هذا الشّاهد في الصفحة الحادية عشرة:

فجأة ملسوعة ها هي كمن استيقظ مرعوبا على نداء
خفيّ: البنات جائعات. الطعام حرام صحيح ولكنّ
الجوع أحرم. أبدا ليس مثل الجوع حرام. إنّها تعرفه[2].

إنّ هذا الشاهد قمين بأنْ يبرز لنا الجماليّة الناجمة عن اختلاط قول الرّاوي برؤية الشخصيّة، فالكلام الوارد هنا إنّما جاء بصوت الرّاوي، ولكنّ الرؤية هي رؤية الشخصيّة، فالأمّ هي الّتي تدرك أنّ بناتها متعطّشات إلى الجنس "البنات جائعات، " ثمّ إنّها هي الّتي فهمت من منظورها الخاصّ أنّ هذا الطعام مرغوب فيه وممنوع في آن لأنّ البنات يسعيْن إلى معاشرة زوجها. لذلك بدت ممزّقة بين واجب الأم وواجب الزوجة "الطعام حرام صحيح ولكن الجوع أحرم". فهذا الأسلوب في الرّواية يجعل القارئ متردّدا في نسبة الملفوظ أينميه إلى الرّاوي أم يرجعه إلى الشخصيّة القصصيّة (الأم) ؟ ففي هذا الضّرب من الكلام المراوغ تكمن أدبيّة الرّواية في بعض أقاصيص يوسف إدريس، وهو ما أهّل نصّه لأنْ يتفصّى من عقال النظريّة الغربية الّتي تغيّرها النّصوص الأدبيّة المفردة كنصوص إدريس وغيره ممّن يرون أنّ الإبداع في الفنّ خرق لمألوف الأساليب والطرائق أو لا يكون.

على هذه الشّاكلة نكون قد فرغنا من رصد مظاهر التّغاير بين النصّ العربيّ المنجز والمراجع النظريّة الغربيّة المستصفاة من متون أقصوصيّة أوروبيّة أساسا. ولكنّ هذا العمل يظلّ غير ذي جدوى إذا لم يكن مرقاة علميّة إلى استقصاء خصوصيّة يوسف إدريس في مجال كتابة الأقصوصة العربيّة لأنّ خرق المثال النظريّ الفرنسيّ لا يقتصر على يوسف إدريس مثلما أسلفنا، وإنّما يشركه فيه كبار أعلام الأقصوصة الغربيّة كموبسان وتشيكوف وهيمنجواي وكافكا وكورتاثار وبورخس وغيرهم.فاستجلاء خصوصيّة إدريس وتميّزه عن غيره من كتاب الأقصوصة الغربيّة هو الّذي سيمكّننا من تقويم واقع كتابة الأقصوصة العربيّة التّقويم العلمي السّليم ففيم تتجلّى خصوصيّة إدريس كاتبا للأقصوصة؟

---

[1] - الأسلوب غير المباشر والحرّ موجود كذلك بنسبة لافتة للنظر في أقاصيص أخرى مثل: "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" و " على ورق سيلوفان" و "سنوبزم" .

[2] - بيت من لحم. ص 11.

الفصل الثّالث

مظاهر الخصوصيّة في أقاصيص يوسف إدريس

سنسعى في هذا الفصل إلى توسيع دائرة علمنا لذلك سننتقل من مجال الوصف والتّحليل والمقارنة إلى مجال التقويم والاستنتاج، وهذا يعني أنّنا سنحاول رصد ملامح الخصوصيّة في مجموعة "بيت لحم" لنتمكّن من الوقوف على منزلة الأقصوصة العربيّة الحديثة في مساق الأدب الإنساني، ومن هذه الجهة سنعمل على إغناء الدراسة المحايثة لنصوص المجموعة بوصل النص العربيّ بالأنساق الحافة بنشأته لأنّ "كلّ أثر أدبي، وإن كان هذا من البديهيات الّتي لا تحتاج إلى دليل، إنما يدخل — مهما تعهد في ذاته قوّة الامتناع عن الدّلالة — في مناظرة مع واقع فكريّ واجتماعيّ"[1].

ولاشكّ أنّ الأقصوصة العربيّة لاتشذّ عن هذه السمة المميّزة لنصوص الأدب لهذا ارتأينا أن نقوّم تجربة كتابتها منطلقين من المجموعة المدروسة من جهة أولى ومن طموحات يوسف إدريس وتطلّعاته الفنيّة والفكريّة من جهة ثانية بوصفه الذّات التاريخيّة المنتجة لهذه النّصوص وعليه ستتعلّق همّتنا في هذا القسم من البحث باستجلاء الصّلة بين ما طمح إليه المبدع العربيّ وما أنجزه على صعيد الكتابة. ولـمّا كانت حياة إدريس زاخرة بالمواقف الشخصيّة استندنا إلى بعض مقالاته وتصريحاته الصحفيّة لرصد مواقفه من كتابة الأقصوصة[2]. فالمطّلع على هذه المواقف يستخلص أنّ هناك قاسما مشتركا ينتظمها وهو إلحاح صاحبها على ضرورة توفّر الطابع المحليّ في كتابة القصّة. ذلك أنّ مطلب الخصوصيّة من المرتكزات الجوهريّة في تصوّر إدريس لمفهوم الكتابة والإبداع بصفة عامّة. لذلك يعتبر الفنّ ظاهرة إنسانيّة محلّية بينما يَعدّ العلم ظاهرة إنسانيّة مطلقة، وهذا ما يُستَصْفَى من قوله:"فالفنّ يجب أن يعبّر عن إنسان معيّن، في حين أنّ العلم ليس كذلك. قراءاتي دعّمت رأيي بأنّ ينبع الفنّ من داخلنا ومن أرضنا فلا بدّ أن تكون لنا قصّتنا

---

(1) – ينحو حسين الواد في هذا القول باللائمة على للدرسة البنيويّة الّتي تناولت النصّ الأدبي بوصفه كلاما فنيا مقطوعا عن جميع مراجعه. غير أنّ النصّ الأدبيّ يقيم عبر لغته خيوطا خفيّة مع الأنساق المحيطة به يحسن تدبّرها لتتمّ الفائدة. ولئن حصر الباحث تناظر الأدب مع الواقعين الفكري والاجتماعي فإنّنا نرى أنّ الأدب يمكن أن يناظر مختلف أبعاد الواقع من سياسة واقتصاد ودين ...إلخ. انظر لمزيد التثبّت:

– حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، 1993، ص ص 87- 88.

(2) - يقول يوسف إدريس في تصريح أدلى به إلى مجلة فصول في العدد الّذي خصّصته للأقصوصة:"تأثّرت بألف ليلة وليلة. وعلّمني القصص الشعبي الجرأة في تناول حقائق الحياة مباشرة دون تورية". انظر: مقال القصّة القصيرة من خلال تجاربهم، فصول، العدد السّابق الذّكر، ص 306.

القصيرة المختلفة اختلافا تامّا عن القصّة الروسيّة مثلا، ليس هذا فقط، بل يجب أنْ يكون لكلّ منّا قصّته الخاصّة وتصوّره الخاص"[1].

على هذا النّحو نكتشف أنّ يوسف إدريس يؤمن بالأدب المحليّ ويرفض فكرة استيراد الأشكال الفنيّة من أيّة أمّة أخرى، كما يرى أنّ الاختلاف هو الّذي يجسّد خصوصيّة الأدب المحليّ بل إنّه يذهب إلى أنّ الاختلاف حسنة داخل الأدب الواحد، ومن ثمّ فالاختلاف مرقاة إلى الإبداع والإضافة. فهذه الآراء تفسّر من بعض الوجوه الحملات الّتي شنّها على الكتّاب المتأثّرين بأعلام القصّة الغربيّة وهو ما جعله ينحو باللائمة عليهم في هذا القول:"إنّ بعضنا يكتب لأنّه يريد أن يكون كاتبا كسارتر وهيمنجواي، وبعضنا يفضّل أنْ يكتب المسرح ليكون كشكسبير. إنّي أحلم أنْ نصل إلى اليوم الّذي نكتب فيه لأنّنا نحبّ شعبنا، ونحبّه أن يكون أكثر الشعوب أدبا وذوقا وأخصبها إنسانية"[2].

ويرى يوسف إدريس أنّ المحلّية هي جسر العرب إلى العالميّة لهذا كتب مقالا يدعو فيه الكتّاب العرب إلى التمسّك بالشخصيّة العربيّة عندما يهمّون بالكتابة. فجاء عنوان هذا المقال في شكل جملة إنشائيّة طلبيّة "تعلّموا كيف تصبحون عربا" تجسّد حيرة إدريس وانفعاله إزاء تهافت خصوصيّة البعد المحليّ في الكتابات القصصيّة، وهذا ما حدا به إلى القول:"إذا أردنا أن نصبح عالميين فلْنتعلّم كيف نصبح عربا أوّلا، فكلّما ازددنا محلّيّة وقوميّة ازددنا عالميّة"[3].

وعلى هذا الأساس نشر مقالات تحثّ على تأصيل الكتابة في الواقع المصريّ، فمن المقالات الّتي تنمّ عن هذا الاتجاه المقالات المنشورة في "الكاتب" سنة أربع وستّين وتسع مائة وألف بعنوان "نحو مسرح مصريّ". ثمّ أعاد نشرها في بيروت محوّرا تحويرا بسيطا في عنوانها فوسمها بـــ:"نحو مسرح عربيّ"[4].

ويرى جابر عصفور تبعا لذلك أنّ السّؤال المركزيّ المستبدّ بذهن يوسف إدريس قصّاصا هو "كيف يمكن أنْ أكتب "قصّة مصريّة جدّا؟"[5] ،على هذا النّحو تبيّنا ما كان يتطلّع إليه يوسف إدريس من طموحات في كتابة الأقصوصة وهو يدلي ببعض آرائه ومواقفه بشأن ما يوجد من كتابات قصصيّة على الساحة المصريّة بصفة خاصّة وعلى

---

[1] – ورد هذا القول في مقال جابر عصفور "هل يموت هذا الزّمار؟" ضمن مجلّة إبداع، مرجع سبق ذكره، ص 21.

[2] - نفسه، ص 21.

[3] – نفسه ، ص 21.

[4] - نفسه، ص 22، نشرت هذه المقالات بعد عشرة أعوام تحت عنوان محوّر يكشف عن اتساع رؤية إدريس للإبداع يتجاوز بمقتضاها المحلّية المصريّة بحثا عن آفاق عربيّة أرحب.

[5] – نفسه، ص 21.

الخارطة الإبداعيّة العربيّة بصفة عامّة[1]. فهل نجد لهذه الآراء الحاملة لواء الخصوصيّة والتميّز أصداء في مجموعة "بيت من لحم"؟ وكيف انعكست قناعاته الفكريّة على آليات الكتابة في هذه النّصوص القصصيّة؟

لاشكّ أنّ البيانات والآراء الّتي يدلي بها الكاتب تساهم من بعض النّواحي في فهم توجّهاته الفنيّة ولكنّها ليست دوما بالمقياس الصادق الّذي يمكن الاطمئنان إليه والتّسليم بنتائجه، لذلك يبقى الأثر الفنيّ المحكّ الأساسيّ الّذي نحتكم إليه لدراسة خصوصيّة الكون الفنيّ عند هذا الأديب أو ذاك، وعلى هذا الأساس سنولّي وجوهنا شطر نصوص المجموعة للوقوف على مظاهر المحليّة في نهج يوسف إدريس في كتابة أقاصيصه.

إنّ استنطاق هذه النصوص أوقفنا على آليتين اثنتيْـــن تجسّدان خصوصيّة الكتابة لدى يوسف إدريس وعليهما تتفرع آليّة ثالثة تتوّج هذا النهج المحليّ في بناء الأقاصيص، فأمّا أولاهما فماثلة في بناء الأقصوصة على شاكلة "الحدّوتة المصرية"، وأمّا ثانيتهما فكامنة في ما يمكن تسميتهً بـــ"الشخصيّة القناع"، وثالثتهما تتجلّى في ما يمكن تسميته بــــ"تمصير اللغة" لإكساب النصّ ثوبا محلّيا.

فلعلّ أهمّ ما يدعونا إلى الإقبال على أقاصيص يوسف إدريس والإعجاب بها كلّ الإعجاب هو أنّه يبنيها على منوال "الحدّوتة" المصريّة، الّتي تعادل تقريبا ما تحفل به اللّغة الفصيحة من أسماء تحيل على القصص من قبيل الخبر والحديث والحكاية والنّادرة والمثل والمقامة.

غير أنّ "الحدّوتة" المصريّة احتفظت من هذه الأشكال التراثيّة بمفهوم "المُلحة" الّتي تظهر في النكت المرافقة لأقاصيص يوسف إدريس، كما احتفظت بمفهوم الحدث الغريب الّذي يرتكز عليه إدريس في بناء بعض أقاصيصه، وما أضافته "الحدّوتة" المصريّة إنّما يتمثّل في الدّعابة اللّطيفة النّابعة من الأحداث المريرة المرويّة في هذه الأقصوصة أو في تلك في مجموعة "بيت من لحم". فمن خصائص "الحدّوتة" المصريّة جريان ألفاظها بلغة مصريّة خالصة قوامها التّعابير الشفويّة المستمدّة من حياة النّاس في تخاطبهم اليوميّ، وهذه اللّهجة المصريّة مشوبة بكثير من الهزل والتهكّم وروح العبث. لذلك فإنّ الضحكة السّاخرة تنفجر من أعماق الواقع الأليم.

من الواضح، أنّ إدريس تمثّل حقّ التمثّل خصائص "الحدّوتة" المصريّة القائمة على الإيجاز في سرد الواقعة، ويتجلّى لنا ذلك في بعض أبنيته القصصيّة.

---

[1] – صاغ يوسف إدريس آراءه هذه في مقالة كتبها في فيفري 1964 بعنوان "ردّ على المستوردين وبداية التعرّف على ملامحنا" انظر: المرجـــع نفسه، ص 22.

فروح "الحدّوتة" المصريّة تجري في مفاصل أقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" بدءا من الفاتحة حيث ينفتح النصّ بهذه الجمل الموحية:

في البدء كانت النّكتة

وفي النّهاية ربّما أيضا تكون !

والنّكتة في النّكتة أنّها ليست نكتة، ولكنّها واقعة حدثت لأهل النّكتة، صنّاعها المهرة، ورواتها العتاة[1].

على هذا النّحو يُبنى النصّ برمّته على نكتة ستعمل الأقصوصة على إماطة اللّثام عنها في نهايتها[2]. وتتجلّى لنا كذلك روح "الحدّوتة" المصريّة في طريقة بناء الرّاوي للأحداث إذ يلتقط الحادثة الغريبة من الأوساط الشّعبيّة الّتي تزخر حياتهم اليوميّة على بساطتها بنوادر ومشاهد طريفة تكون مدعاة إلى الضحك لذلك وجدنا ذكرا لحيّ من الأحياء الشّعبيّة المصريّة في هذه الأقصوصة وهو حيّ الباطنيّة "وكر الحشيش والأفيون والسيكونال"[3]، غير أنّ يوسف إدريس جعل النّكتة صادرة عن شخص عاقل قويم السّلوك هو رمز للاستقامة بل هو مثال يُقتدى به، وهذا الشخص هو الشيخ عبد العال إمام المسجد الّذي ترك المصلّين ساجدين خلفه وانسحب متسلّلا إلى غرفة لي لي ليمارس الجنس معها، ومن مظاهر تأثّر إدريس بروح "الحدّوتة" المصريّة الإكثار من استعمال الكنى في تسمية الشخصيّات من قبيل "حنتيتة" و"معزه الأفيونجي" و"الحرمة"[4]، ولعلّ أثر الحدّوتة المصريّة في تشكيل نسيج هذه الأقصوصة ماثل في المفارقة بين المقام والمقال، وهي ترد عادة في نهاية الحدّوتة، فالمفارقة الواردة في نهاية أقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" تتجلّى في إخبار "لي لي" الشيخ عبد العال بنبإ شراء "الاسطوانة الأنجليزي، [كذا] بتعلّم [كذا] الصّلاة"[5].

ففي هذا المثال تقابل تامّ بين المقام (وهو مقام جنس وعربدة) والمقال (وهو التزام بتعاليم الدّين والشّرع).

---

[1] - "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور"، ص 15.

[2] - نفسه، ص ص 34-35.

[3] - نفسه، ص. 15.

[4] - نفسه، ص ص. 15-35.

[5] - نفسه، ص 35.

واستثمار ما تعجّ به "الحدّوتة" المصريّة من أشكال البناء السّرديّ للحكاية نلمسه كذلك في أقصوصة "أكبر الكبائر"[1] فشأنها شأن أقصوصة "أكان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" إذ هي قائمة على الدّعابة الخفيفة وعلى الجمع بين الجدّ والهزل وبين البكاء والضّحك. وتظهر تقنيات "الحدّوتة" المصريّة كأروع ما يكون في فاتحة الأقصوصة وفي خاتمتها. فأوّل ما يطالعنا قول الرّاوي:"لا يخيفنّكم الاسم فالقصّة نفسها تميت من الضّحك، ولو أنّ محمد حسين حين يرويها لا يضحك أبدًا، ولا يرى فيها ما يبعث على الابتسام، بالعكس، يتهدّج صوته كثيرا حتّى يكاد يبكي"[2].

وآخر ما نقرأ قول الرّاوي المثقل بروح "الحدّوتة" المصريّة ويتجلّى في هذا المقطع الصّغير:"وأكاد أضحك على هاتف ساخر عربيد كالبلياتشو ينتصب أمامي فجأة ويؤكّد لي ويقسم أنّ الشّيخ صديق هو داخل النّار حتما، ومن أوسع الأبواب"[3]. فهذا التصميم الفنيّ للأقصوصة نجد له صدى في أقصوصة "سنوبزم" القائمة على حكاية بسيطة ولكنّ يوسف إدريس يحوّل هذا الحدث البسيط التّافه إلى أقصوصة تستثير اهتمام القارئ، فإذا السّخيف (le grotesque) يضحي مقوّما أساسيّا في بناء إنشائيّة هذه الأقصوصة ولنا في فاتحة الأقصوصة مثال على ذلك واضح ورد على لسان الرّاوي الأصليّ وهذا نصّه:"حكاية الدكتور عويس حكاية. الأغرب أنّه لم يحكها ولا يحكيها.ولا تزال لا تحتلّ من اهتمامه أيّ مكان بالمرّة. حكاية هايفه [كذا] في رأيه. فالموضوع المهمّ هو اللاّئحة"[4]. إلاّ أنّ النصّ يفاجئنا بالتركيز الكبير على الحكاية السّخيفة.ومن ثمّ يخيّب أفق انتظارنا على منوال "الحدّوتة" المصريّة الّتي تزوّدك بما لا تنتظره من الأخبار المثيرة للإعجاب والعجب.

ثمّ إنّ من رواسب "الحدّوتة" المصريّة في أقاصيص يوسف إدريس طريقة الرّاوي في سرد الأحداث، وهي طريقة فيها تأثّر بالقصّ الشعبيّ المصريّ، ويظهر لنا ذلك في لهجة التهكّم والسخريّة الماثلة في أقوال الرّاوي، كما يتبدّى لنا ذلك في تعليق الرّاوي الطريف على الأحداث والشخصيّات من قبيل تعليق الرّاوي على موضوع اللاّئحة في فاتحة أقصوصة "سنوبزم": "فالموضوع المهمّ هو اللاّئحة. واللاّئحة هي [جنّونة] الدكتور عويس

---

(1) – أكبر الكبائر، ص ص 59-70.

(2) – نفسه، ص. 59.

(3) – نفسه، ص. 70.

(4) – سنوبزم، ص 99.

هذا الموسم، فهو له في كلّ موسم أو كلّ شهر أحيانا [جنّونة]"[1]،وهذه الظّاهرة نجدها في جلّ الأقاصيص تقريبا وإنْ بنسب متفاوتة[2].

وممّا يدلّ على تأثّر إدريس أيضا في بناء الأقاصيص بروح "الحدّوتة" المصريّة هو تمكينه رواته من نفوذ كبير يبسطونه على المادّة المرويّة، من ذلك أنّ الرّاوي يكون كلّي المعرفة ولا يعزب عنه أمْرٌ في الأقصوصة، وهذا شأن الرّاوي في أقصوصة "أكبر الكبائر" إذْ لا تفوته شاردة ولا واردة، فما من شيء يحدث في النصّ إلاّ وأحاط به علما من ذلك أنّه يعرف أنّ محمّدا — وهو من الشخصيّات الفاعلة في الأقصوصة- شابٌ "لا يلبس جلبابا من السكروتة، وعمره ما جلس على قهوة، ولا ذهب إلى البندر"[3]. ثمّ إنّه يعرف أنّ الشيخة صابحة —وهي زوجة الشيخ صديق- تعقد مقارنات بين زوجها وبين أيّ رجل تراه أو تلقاه منذ أربع سنوات بالضبط[4]، فهذان الشاهدان يدلاّن على المعرفة المطلقة الّتي يتّصف بها الرّاوي في أقصوصة "أكبر الكبائر"، وهذه السّمة من السّمات الأساسيّة للرّاوي في "الحدّوتة" المصريّة.

ولكنّ استثمار ما تحفل به "الحدّوتة" المصريّة من طريف المقوّمات القصصيّة لا يقتصر على ما ذكرنا بل يتعدّى ذلك إلى جانب فنيّ آخر شدّ انتباهنا، ويتمثّل في بناء القصّة باعتماد ما درجنا على تسميته في الأدب العربيّ القديم بمفهوم "التقيّة". فالقصّاص الشعبيّ المصريّ لا يذكر اسم الشخصيّة المستهدفة في "الحدّوتة" باسمها ولقبها أو صفتها الرسميّة، بل يومئ إليها إيماء من خلال إشارات رقيقة يزرعها في مفاصل الحكاية متوخّيا أسلوب التّرميز، ومن ثمّ فإنّ نصّه ذو بنية بسيطة ظاهرة قوامها المقول المعلن وخلفها تكمن بنية عميقة غائرة تنوء بالرّمز (symbole) والكناية (métonymie) والاستعارة (métaphore) والقناع (masque)، وهذه البنية العميقـــــــة قوامها غير المقول (le non dit) بعبارة جون بيار غولدشتاين (Jean- Pierre Goldenstein).

---

(1) – نفسه، ص 99.

(2) – هذا شأن أقاصيص: "بيت من لحم" و"أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور" و"على ورق سيلوفان" و"أكبر الكبائر" و"الرحلة" و"حمّال الكراسي" و"سورة البقرة" و"هي".

(3) – أكبر الكبائر، ص 60.

(4) – نفسه، ص 63.

ولّما كان لكلّ أمّة أسلوبها الخاصّ في التعبير عن غير المقول أو لنقل عن المسكوت عنه[1] فإنّ "الحدّوتة" المصرية تلبس شخصيّاتها أقنعة وأثوبة رمزيّة لتصنع المسكوت عنه في الحكاية المرويّة. وعلى هذا الأساس تستفزّ ذهن المرويّ له وتدعوه إلى اقتناص الدلالة الخفيّة الثّاوية في أعماق الدّلالة الظاهرة. لذلك نجد هذه "الحواديت" على إيجازها وبساطتها تتشرّب المجاز تشرّبا فتحمل المرويّ له على إعادة تركيب الملفوظ القصصيّ حتّى ينفذ إلى الأبعاد الخفيّة الكامنة في غور القصّة. فما قطعه القصّاص الشعبيّ ذهابا ترميزيّا يقطعه المرويّ له إيّابا تأويليّا ليظفر "بمعنى المعنى" على حدّ تعبير أسلافنا.

ولـــمّا كان الأدب المصريّ الشعبيّ زاخرا بهذه الأشكال الرمزيّة فإنّ يوسف إدريس اغترف منها وهو ينشئ أقاصيصه. ولذلك وجدناه يستعير تقنية الشخصيّة القناع من روح "الحدّوتة" المصريّة ويتعهّدها بلمسته الفنيّة الرّائعة حتى تغدو من أهمّ المقوّمات الفنيّة في بناء أكثر أقاصيصه.

فيوسف إدريس يناظر بالأقصوصة المتخيّلة الواقع مناظرة خفيّة وذلك من خلال الشخصيّات المقنّعة الّتي زرعها في أقاصيص مجموعة "بيت من لحم". فلقد وجدناه يصنع الشخصيّة القناع بطريقتين رمزيّتين: أولاهما اعتماد الاسم الرمز في بناء هذه الشخصيّة وثانيتهما اعتماد الوصف الإيحائيّ في رسم هويّة الشخصيّة المكنّى عنها.

إنّ الاسم القناع يُبنى بناء رمزيّا ذكيا لا ينتبه القارئ العاديّ إليه لأنّه كامن تحت إهاب الغموض والموارية. فالنّاظر في أسماء الشخصيّات في مجموعة "بيت من لحم" نظرة ثاقبة يرى أنّها تحيل على شخص غائب غير فاعل بالمرّة أو هو رمز لفعل سلبيّ. وصورة هذا الشّخص التاريخيّ تستقرأ استقراء من العلامات اللغويّة الرمزيّة الماثلة في النصّ. لذلك نستشفّ أنّ أسماء الشخصيّات ما هي إلاّ قناع لشخص تاريخيّ استهدفه يوسف إدريس بالنّقد متوخّيا بنية الرّمز والإيماء، وهذا الشّخص التاريخيّ – في تقديرنا– هو الرئيس جمال عبد الناصر[2]. فهذا الاستنتاج يتدعّم عندما نصل الأسماء الرّموز لبعض الشخصيّات بزمن كتابة الأقاصيص، وهو زمن مخصوص مرتبط بأحداث جسيمة في تاريخ مصر المعاصر[3].

---

[1] – نوظّف في تونس في تخاطبنا اليوميّ مثالا شعبيّا بليغا يجسّد المسكوت عنه وهو: "الكلام عليك والمعنى على جارتي".

[2] – استفدنا في الوصول إلى هذا الاستنتاج من المقال القيّم لجابر عصفور "هل يموت هذا الزمّار؟" سبق ذكره ص ص 28-29.

[3] – من ذلك هزيمة حرب سنة 1967 وسقوط مشروع القومية العربية بعد إبرام اتفاقيّة سلام سريّة بين العرب وإسرائيل بوساطة أمريكيّة في ديسمبر 1969.

فالاسم القناع يمكن أنْ نلمسه في أقصوصة " أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور"، وهو ماثل في شخصيّة عبد العال إمام مسجد الشّبوكشي بحيّ الباطنيّة[1]، ذلك أنّ هذا الاسم المثقل بالرّمز يمكن أنْ يحيل على شخص "جمال عبد الناصر" إذا وصلنا النصّ المتخيّل بالأنساق الخارجيّة الّتي يحاورها محاورة خفيّة. فالتشابه بين الشخصيّة الورقيّة في النصّ (عبد العال) والكائن التاريخي (عبد الناصر) يتمثّل في تقارب الاسمْين. فلا فرق كبير بين "عبد العال" و"عبد الناصر" إذْ العلوّ والنّصر معنيان متقاربان إلى درجة الترادف. كذلك فليس ثمّة بون بائن بين الإمامة والرئاسة لأنّ كليهما يؤمّ النّاس. ثمّ إنّ ثقة المصلّين في إمام المسجد تشبه ثقة الجماهير العريضة في شخص عبد النّاصر[2]. لذلك فإنّ عبد العال في هذه الأقصوصة يمكن أن يكون قناعا لشخص عبد النّاصر لا سيّما إذا وضعنا في اعتبارنا قبول قائد ثورة 1952 مبادرة روجرْز وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكيّة لتحقيق السّلام بين العرب وإسرائيل في ديسمبر سنة 1969. أ فلا يكون عبد العال المرتمي في أحضان "لي لي" ذات الأصول الغربيّة الشخصيّة القناع لعبد الناصر الكائن التاريخيّ؟

وبغضّ النّظر عن أبعاد الشخصيّة القناع في أقاصيص إدريس فإنّ الّذي يهمّنا بدرجة أولى هو كيفيّة توظيف إدريس هذه التقنية المستوحاة من "الحدّوتة" المصريّة للتّعبير عن نزعته المحليّة في كتابة الأقصوصة. فالمتمعّن في أقصوصة "الخدعة" يجد شخصيّة غريبة تظهر في شكل يحتوي على إغراب كبير، وهذه الشخصيّة تتمثّل في "رأس الجمل" فُصِلَ عن جسده يلاحق الرّاوي حيثما كان، بل إنّه يتسلّل إلى أكثر الأماكن سريّة فيحول بين المرء وزوجه عندما ولج غرفة نوم الرّاوي ثمّ إنّ هذا الرأس يراقب الشخصيّات باستمرار ويفرض عليها رقابة ذاتيّة لذلك قابلت ظهوره الغريب المزعج بصمت رهيب، وهذا ما جعله يستمرّ في آداء وظيفته[3].

ولكنّ المتأمّل لهذه الشخصيّة "رأس الجمل" يلفت انتباهه التّشابه الكبير بين اسم الشخصيّة الحيوانيّة المتخيّلة في النصّ واسم عبد الناصر الكائن الاجتماعي الّذي هو من لحم ودم. ذلك أنّ المضاف "رأس"يمكن أن يوحي بكلمة "رئيس" والمضاف إليه "جمل" يمكن أن يحيل على اسم عبد الناصر (جمال). ومن ثمّ نقف على جماليّة الشخصيّة القناع في

---

[1] - أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور، ص ص15-35.

[2] - جابر عصفور: هل يموت هذا الزّمّار ؟! مرجع سبق ذكره، ص 29.

[3] - الخدعة، ص ص 91-97.

أقصوصة "الخدعة" لا سيما إذا أدركنا أنّ القناع في المسرح هو من قبيل الخدعة الفنيّة الّتي تستعمل لشدّ انتباه المتفرّج. أضف إلى ذلك أنّ "الحدّوتة" المصريّة تخلق شخصيّات حيوانيّة في هيأة عجيبة وغريبة أقنعة رمزيّة لنقد شخص تاريخي معلوم (سلطان جائر- قائد عسكري متجبّر...). لهذا فإنّ توظيف هذه الآليّة المعبّرة عن المسكوت عنه في "الحدّوتة" المصريّة في بعض أقاصيص إدريس يدلّ على عمق نزعته المحليّة في كتابة الأقصوصة.

غير أنّ استقصاء مظاهر الخصوصيّة في كتابة الأقصوصة عند إدريس لا يمكن إنجازه على النّحو المطلوب إذا لم ندرس اللّغة القصصيّة الّتي اغترفها الكاتب من المعين الأدبيّ الّذي تزخر به "الحدّوتة" المصريّة والقصص الشعبيّ المصريّ فإلى أيّ حدّ نجح المبدع العربيّ في "تمصير" اللّغة في أقاصيصه؟

إنّ يوسف إدريس يتقن اللّغة العربيّة الفصيحة بلا ريب، رغم أنّه من ذوي التكوين العلميّ لا الأدبيّ. ذلك أنّه جاء الكتابة من باب الطّب ولكنّه، مع ذلك، له علم لا يستهان به بأسرار العربيّة ودقائقها إلاّ أنّ الكاتب وهو يبحث عن إرساء لبنات قصّة مصريّة عمد إلى إدخال تعابير كثيرة مستقاة من المعين الشفويّ الشعبيّ اليوميّ، وهذه التّعابير مستمدّة من لغة التّخاطب اليوميّ بين أفراد الشعب المصريّ. ولـمّا كان إدريس مؤمنا بأنّ خصوصيّة الذّات ينبغي أن تنبع من المحليّ أغنى أقاصيصه بما يتلفّظ به اللّسان المصريّ من بديع استعمالات الكلام. فليس غريبا والحال هذه أن تكون لغة يوسف إدريس من السهل الممتنع أيْ هي لغة آخذة من الفصحى السهلة الأنيقة بنصيب وآخذة من اللّهجة المصريّة الرّائقة بطرف كبير.

والحقّ أنّ لغة التّخاطب اليوميّ لا تجري في تضاعيف الحوار القائم بين الشخصيّات وإنّما تتخطّى ذلك فنجدها مبثوثة في كلام الرّاوي أثناء اضطلاعه بعمليّة السّرد وأثناء وصفه للأمكنة والشخصيّات. فلعلّ تقريب الشقّة بين لغة السّرد الفصيحة ولغة التخاطب اليومي جعل نصوص إدريس على غاية من الانسجام والحيويّة مثلما ذهب إلى ذلك حسين الواد[1]. ولنا في أقصوصة "حمّال الكراسي" شاهد على ذلك واضح فنحن واجدون كلمات كثيرة نابعة من اللّغة المحليّة مثل (دا عندك أنت لأنك ع البر مش شايل ما يهمّكش — أنا شايل ودي أمانة- كتر خيرك — بس — هادد حيلك — أوع — قول من ييجى سنة ولا شوية آلافات — كده عشان....)[2]. فهذه اللّغة عامرة بها أقاصيص:" أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" و" على ورق سيلوفان" و"أكبر الكبائر"

---

[1] – حسين الواد: من طلب الخلاص إلى أوجاع الكوابيس، المرجع السابق الذكر، ص23.

[2] – حمّال الكراسي، ص ص119- 124.

و"سنوبزم" و"سورة البقرة" و"هي"، ومن ثمّ فإنّ هذا السّجل اللغويّ الشعبيّ هو السّمة الغالبة على نهج يوسف إدريس في كتابة الأقصوصة إمعانا في تأصيل نصّه العربيّ في تربة مصريّة. وهذا اختيار فنيّ من لدنه. فعلى هذا الأساس أصبح الهامشي المتروك في نصوص إدريس من صميم أدبيّة النصّ ومن العلامات الدّالة على تمكّن الأديب من استغلال ما تزخر به لغة التّخاطب اليوميّ من وهج وألق وحيويّة.

وتلبسّ الخطاب في الأقاصيص بهذه اللغة المحليّة الشفويّة ينمّ عن مهارة يوسف إدريس في تطويع هذه اللغة السلسلة الميسورة الفهم لإغناء جنس الأقصوصة وإكسابه طابعا عربيّا مصريّا طالما أنّ لغة الأقصوصة تقوم على اكتناز العبارة ودقّة الإيجاز وإصابة الهدف من أقرب السّبل، وممّا تقدّم نرى أنّ البلاغة عند يوسف إدريس إنّما هي نفي للبلاغة القديمة القائمة على البديع والتكلّف في الكلام أَوَلَـــمْ يقل الجاحظ قديما:" خير الكلام ما قلّ ودلّ " ؟ فمن هذه الجهة يبدو إدريس واعيا وعيا عميقا بخصوصيّة الجنس وبخصوصيّة الذّات الكاتبة، وهذا ما حدا بصلاح عبد الصبور إلى نعت لغة إدريس بنعتيْن اثنيْن هما:" الفصاحة الجديدة " و"بلاغة العاميّة"[1].

وفعلا فقد أصاب عبد الصّبور في هذين النّعتين ولكنّه فاته أنّ يوسف إدريس يعوّل على لغة ثالثة هي لغة "الصّمت"[2]. فيضحي الصّمت عنده والإمساك عن الكلام من علامات الجودة في أقاصيصه. فهذا الصّمت ينشر ظلاله على بعض الأقاصيص ويطوّر بنيتها القصصيّة على نحو ما أشرنا إليه في استجلاء خصائص أقصوصة "بيت من لحم" فمثلما شمل الصّمت المكان (البيت الحجرة) و الزّمان (الليل=الظلام يعمّ) طال الشخصيّات أيضا (الأم وبناتها الثلاث والمقرئ الكفيف)[3]. لذلك كان صمت الشّخصيات دليلا على استمرار الأزمة في الأقصوصة ومن ثمّة هناك تناسب بين صمت الشّخصيات واقتصاد الرّاوي في الكلام باستعمال الوصف الإيحائيّ لهذا فالنّص لا يروي حدثا بقدر ما يصف حادثة غريبة، وعليه فإنّ الصّمت أبلغ من الكلام طالما أنّه لغة داخل اللّغة.

---

[1] - انظر: مقال: "هل يموت هذا الزّمار ؟!"، سبق ذكره، ص 25.

[2] - استوحينا هذه الفكرة من قول محمود أمين العالم التّالي:" على أنّ يوسف إدريس مغرم كذلك في كثير من أبنيته القصصيّة بالاســـتعانة لا بالأحداث والتحليلات (كذا) والتفسيرات(كذا) وإنّما بالصمت والسّكون تعميقا نفسيّا ودراميّا للحظة معيّنة من لحظات أبنيتـــه القصـــصيّة".

انظر لمزيد التدقيق:

- عالم يوسف إدريس القصصي. سبق ذكره، ص. 43.

[3]- بيت من لحم، ص ص 5- 13.

هكذا وقفنا على الآليات الثلاث الّتي وظّفها يوسف إدريس في أقاصيصه بحثا عن مقوّمات جماليّة للأقصوصة العربيّة. وقد استوحى هذه الآليات ممّا تزخر به "الحدّوتة " المصريّة من وسائل فنّية تقيم عليها قصصها. ولا شكّ أن الملحة الماثلة في نهاية الأقصوصة عند إدريس هي من إنشائيّة الأقصوصة، وهذا ما ألحّ عليه "آلان بو" عندما عدّ النّهاية المفاجئة دليلا على أدبيّة الأقصوصة وعلامة على تركيزها وتماسكها. ولذا فالنّهاية الّتي ليست في الحسبان هي النكتة المحقّقة لما أسماه بـــ"وحدة الانطباع". غير أنّ إدريس أبى إلاّ أنْ تنبع نكتته من المعين المصريّ الشفويّ الّذي تمثّله "الحدّوتة" أيّما تمثيل. ومن ثمّ فإدريس يبدع وكأنّه يتبّع المثال الغربيّ ويوهمك أنّه يستجيب للسنّة السائدة في كتابة الأقصوصة ولكنه يتصرّف تصرّفا ذكيا فيها.

ونلاحظ من ناحية أخرى أنّ إدريس استعار من روح "الحدّوتة" المصريّة تقنية الرّمز والقناع من جهة كون القناع تربطه بالشعر صلة مكينة لأنّ العبارة فيه تُبْنَى على الرمز والإيحاء والمجاز لذلك فبين الأقصوصة والشعر أواصر قويّة نصّ عليها "آلان بو" عندما شبّه الأقصوصة في كثافتها وتركيزها بالقصيدة وباللّوحة الفنيّة. ويبدو أنّ إدريس أراد أن يحقّق هذا المقوّم الجماليّ لإنشائيّة الأقصوصة باعتماد آليّة القناع تعزيزا لأدبيّة نصّه الأقصوصيّ.

ومن هنا وظّف القناع في مستوى بناء الشخصيّات الّتي تنوء رموزها بخصوصيّة الواقع المصريّ. فتلفّعت شخصيّاته بالمجاز والرّمز وبُنيـــتْ صورها على أساس الاستعارة والكناية والرّمز.

ولـــمّا كانت الأقصوصة تؤسّس أدبيّتها على الكثافة والإيحاء في العبارة، فإنّ يوسف إدريس نحا إلى تحقيق هذا الحدث من أعماق "الحدّوتة" المصريّة مستنفرا ما تحمله لغتها من اقتصاد ووضوح ودقّة. فلا إفراط ولا تفريط بل الذّهاب إلى الهدف بأقصى سرعة، وهذه السّمة من خصائص إنشائيّة جنس الأقصوصة. فعلى هذا النّحو بدت اللّغة المصريّة المحليّة تجري في أوصال السّرد والحوار على حدّ سواء، ومن ثمّ بدا لنا يوسف إدريس محاورا الجنس من داخل الأدب المحليّ المصريّ الشعبيّ. فهو وإنْ لم يقوّض أركان إنشائيّة الأقصوصة الغربيّة فإنّه حقّق في المقابل قدرا كبيرا ممّا كان يرنو إليه. لهذا بدت أقاصيصه تنوس بين العالميّ في كليّته والمحليّ في خصوصيّته. ومن هنا يجوز لنا القول إنّ الأقصوصة العربيّة في مرحلة النّضج وإنْ كانت وفيّة في تصوّراتها الجماليّة الكبرى لإنشائيّة الأقصوصة الغربيّة فإنّها مع ذلك، أخذت تشقّ طريقها بثبات بحثا عن إنشائيّتها الخاصّة. وقد تلمّستها بعض التلمّس في ما استقاه يوسف إدريس من روح "الحدّوتة" المصريّة من

آليات مكّنته من محاورة الجنس محاورة فنيّة جميلة من أعماق الأدب الشعبيّ الشفويّ. فالتّطلع إلى مثل هذا الطموح في تكوين إنشائيّة للأقصوصة عربيّة طموح مشروع لاسيّما أنّ أحد الباحثين العرب اليوم أخذ يتحدّث عن وجود بوادر فنيّة تدلّ على ذلك بل إنّ عنوان كتابه يوحي بأنّ كل قطر عربيّ يحق له أنْ يحقّق إنشائيّته الخاصّة.[1]

ولئن كانت أقاصيص إدريس في مقوّماتها الفنيّة الكبرى تنهل من الروافد الغربيّة في كتابة الأقصوصة فإنّ ذلك ليس عيبا ولا يعدّ محاكاة طالما أنّ هذا الجنس "الفنيّ" نبت في تربة غربيّة ثمّ أخذناه عنهم مثله كمثل الرّواية. فلا تثريب في ذلك على المبدع العربيّ لأنّه استفاد من تقنيّات هذا الجنس بوصفها تقنيّات إنسانيّة ابتكرها الإنسان للتّعبير عن مقاصده وأفكاره، ومن ثمّ فالمبدع العربيّ لم يأخذ المضامين والأفكار الواردة في هذا الجنس بقدر ما استفاد من هذه التقنيّات، ولكنّه لم يكتف بذلك، بل نفخ فيها من روحه حتى أضحت أحيانا مخالفة لصورها الأولى، ولا أدلّ على ذلك من صهر إدريس لهذه القوالب الفنيّة في روح مصريّة خالصة. فجاء الفرديّ الخاصّ أجمل من المشترك العام وأقدر منه على التّعبير عن حقيقة الأقصوصة. ثمّ إنّ إدريس حاور هذا الجنس الوافد من أعماق الأدب الشعبيّ الشفويّ محاورة خفيّة تنمّ عن قدرة النصّ العربيّ المفرد على تجاوز النظريّة العامّة لكتابة الأقصوصة بعض التجاوز.

فعلى هذا النّحو نستخلص أنّ الأدب أكبر من النظريّة وأعظم، فبقدر ما تسعى النظريّة إلى تقنين النصّ وتقعيد الجنس الأدبيّ، يعمل النصّ على الانعتاق من إسار القواعد المفروضة عليه إغناء للجنس، ولنا في بعض أقاصيص يوسف إدريس شاهد على ذلك بليغ، إذْ تسنّى له أن يُغْنِيَ هذا الجنس "الفنيّ" الّذي يقبل الإضافة والتّطوير بما استقاه من روح الأدب الشعبيّ الشفويّ من دُعَابة ظريفة ومُلْحة خفيفة، فبدا لنا يوسف إدريس باحثا عن ضرب من الأقصوصة جديد هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم "الأقصوصة النكتة". فمثلما تفرّعت في الآداب الغربيّة الأقصوصة "الومضة" على جنس الأقصوصة نرى أنّ الأقصوصة "النكتة" خرجت من رحم الأقصوصة الإدريسيّة.

إنّ ما حقّقته الأقصوصة العربيّة من إنجازات جزئيّة قيّضت لها أنْ تحاور إنشائيّة الأقصوصة الغربيّة لخليق بالردّ على بعض الأقلام الّتي ترمي الأقصوصة العربيّة بتهمة محاكاة

---

[1] – محمد القاضي: إنشائيّة القصّة القصيرة: دراسة في السرديّة التونسيّة، سبق ذكره.

الآخر ومجاراته في كلّ ما يكتب[1]. مـــمّا تقدّم، نستشفّ أنّ الأقصوصة العربيّة، بدأت تتحسّس مقوّماتها الجماليّة بالاغتراف ممّا تُتيحه الذاكرة الجماعيّة من إنتاج فنّي سواء أكان هذا الإنتاج من الأدب المكتوب أم من الأدب الشفويّ المستوحى من غناء لغة التّخاطب اليوميّ بالصور الحسان وبالعبارات العاميّة الموحية والمحققّة لإنشائيّة الأقصوصة، كما لايخفى علينا أنّ الأقصوصة العربيّة، وهي تصوّر العالم على نحو فنيّ، تستعير من أفانين تراثها البلاغيّ الاستعارة والكناية والإشارة البعيدة. لذلك رأينا أنّ يوسف إدريس توسّل بالشخصيّة القناع ليحاور واقعه السّياسي فأقام صورة جمال عبد الناصر على الرّمز كما أقامها على التّماثل عندما شبّهه بالأب في أقصوصة "الرّحلة" وبإمام المسجد في أقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" وبالشّيخ "صدّيق" في أقصوصة "أكبر الكبائر" وبالدّكتور عويس في أقصوصة "سنويزم" وبرأس الجمل في أقصوصة "الخدعة"، وعمل إدريس على تكثيف الايحاء في العنوان تحقيقا لأكبر نصيب من أدبيّة النصّ. فبدا لنا العصفور وقد تصدّر رأس المركب العطفيّ في أقصوصة "العصفور والسّلك" في علاقة تقابليّة مع هذا السّلك "الصدئ" الّذي لم يعد قادرا على حمايته من الرّيح لهذا طار هذا العصفور محلّقا في سماء الحرّية معلنا عن انعتاقه من إسار السّلك القديم الّذي يرمز إلى تآكل المنظومة الثّقافية التّقليدية وجمودها، ومن ثمّة يتخلّص الجيل الجديد التّائق إلى الحرّية ممثّلا في العصفور ووليفته من سلطة الجيل القديم.

إنّ ثراء الرّصيد الشفويّ (oral) المصريّ بمفردات موحية دقيقة مكّن يوسف إدريس من كتابة نصّ عربيّ متميّز تصله بواقعه المحلّي صلات قويّة. فانتقال لغة التّخاطب اليوميّ من إطار الشّفوية (oralité) إلى إطار الكتابة في بعض أقاصيص مجموعة "بيت من لحم" لم يحدّ من قدرة هذه اللّغة على الإيحاء والتّرميز بل أتاح لها أنّ تساهم في تشكيل أدبيّة النصّ الإدريسيّ.

---

[1] - من ذلك نذكر:ما جاء في مقال نعيم عطيّة "موثّرات أوروبيّة في القصّة المصريّة في السّبعينات "من استهانة بكتّاب القصّة العربيّة، وآية ذلك قوله:" حتّى لنكاد نقول إنّهم إنّما خرجوا جميعا من عباءة كافكا"انظر: مجلّة فصول، العدد السابق الذكر، (عدد خاصّ بالقصّة القصيرة) ص 211.

وما ورد في مقال عبد اللّطيف الطّاهر الزّكري" محمود تيمور ونشأة القصّة القصيرة" من قول بأنّ أقصوصة "ربّي لمن خلقت هذا النّعيم؟" لمحمود تيمور أقصوصة موباسانيّة، و لقد استصفينا ذلك من قول النّاقد :"القصّة (كذا) السّادسة موباسانية عنوانها (ربّي لمن خلقت هذا النّعيم؟)

انظر: عبد اللّطيف الطاهر الزكري: محمود تيمور ونشأة القصّة القصيرة، مجلّة علامات في النقد، ج 54، م 14، المملكة العربيّـــة الـــسعوديّة، ديسمبر 2004، ص 500.

خاتمة الباب الثّالث

يعتبر هذا الباب الرّكن الأمكن في بحثنا ففيه عقدنا مقارنة بين المنجز من نصوص الأقصوصة العربيّة الحديثة والمراجع النظريّة المرصودة لها لذلك يبدو هذا القسم من العمل في علاقة تكامل مع البابين السّابقين من جهة كونه أتاح لنا إجراء مقارنة علميّة بين ما استنطق من أقاصيص في الباب الثّاني وما وصف في الباب الأول من نظريّات غربيّة استصفيت من عيون الأقاصيص الأوروبيّة. ولئن كانت المقارنة هي الغاية الأظهر الّتي تداعت لها سائر أقسام العمل بالسّهر والعناية، فإنّ تقويم واقع كتابة الأقصوصة العربيّة وتشخيص خصوصيّاته الفنيّة وفق مقاربة علميّة هي الغاية القصوى الّتي يطمح إليها بحثنا المتواضع، وعلى هذا الأساس أقمنا الباب الثّالث على فصول ثلاثة يفضي أحدها إلى الآخر.

فأمّا الفصل الأوّل، فخصّصناه للنظر في وجوه الائتلاف بين النصّ العربيّ المنجز والمراجع النظريّة الغربيّة المرصودة له. فقادنا التّحليل إلى أنّ النصّ العربيّ ممثّلا في مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس يستجيب من حيث بناه الفنيّة للتصوّرات الكبرى لإنشائيّة الأقصوصة الغربيّة مثلما جاءت في مصنّفيْ دانيال غروينوفسكي وتياري أوزوالد، ولكنّنا أكّدنا أنّ ذلك الائتلاف لا يعني أنّ النصّ العربيّ نسخة للأصل مطابقة من المتداول من طرائق كتابة الأقصوصة الغربيّة. فمراعاة المقوّمات الأساسيّة للجنس الأدبيّ لا تنفي خصوصيّة النصّ العربيّ.

وأمّا الفصل الثّاني، فتمحّض لرصد المختلف بين النصّ العربيّ والمتن النظريّ الغربيّ، فخلصنا إلى الوقوف على انزياحات فنيّة أحدثها النصّ العربيّ استطاع بمقتضاها أن يشقّ عصا الطّاعة على المتواتر من القوانين الفنيّة للأقصوصة الأوروبيّة. لذلك ألفينا المبدع العربيّ يتجاوز إسار الحدث الواحد إلى مجال تعدّد الأحداث في أقصوصة "سنوبزم"، وهو إلى ذلك يخرق قواعد بناء الشخصيّة في أقصوصة " أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النّور" فإذا بالرّاوي يعطينا فائض معلومات عن بعض الشخصيّات مثل شخصيّة "لي لي". ثمّ إنّ بناء أقصوصة "بيت من لحم" على مكان واحد على امتداد النصّ يخرق قانون ازدواج المكان مثلما استصفاه غروينوفسكي من متون أقصوصيّة غربيّة، ولعلّ في مراوحة إدريس بين أزمنة ثلاثة في أقصوصتيْ :الرّحلة" و"سنوبزم" ما يقوم حجّة على مروق نصّه عن قانون الزمنيّة الموحّدة الّتي تلحّ عليه المراجع النظريّة الغربيّة.

بَيْدَ أنّ جماليّة عدول النصّ العربيّ عن المقرّر في المتن النظريّ من مقوّمات بناء الرّاوي تتجلّى في إنشاء إدريس لراوٍ متخيّل استلهم صورته من سمات الرّاوي في "الحواديت" المصريّة لذلك ألفينا رواته متّسمين بروح العبث والخداع كما نلمس في ملفوظهم القصصيّ مقوّمات السخريّة والدعابة الرقيقة المتجلّية في القصص الشفويّ المصريّ الشعبيّ.

وأمّا الفصل الثّالث، فخصّصناه لتقويم واقع كتابة الأقصوصة العربيّة وتبيّن منـــزلتها في الإبداع الإنسانيّ. فمكّننا هذا الفصل من تبيّن مظاهر الخصوصيّة في كتابة الأقصوصة لدى يوسف إدريس. فلئن لم يقوّض الكاتب العربيّ أركان إنشائيّة الأقصوصة الغربيّة، فإنّه حاور هذا الجنس "الوافد" من أعماق المحليّة المصريّة محاورة جريئة، فأغناه بما يزخر به القصص الشعبيّ من طرائق في القصّ نجدها في بناء "الحدوتة المصريّة". لذلك استعار منها يوسف إدريس جميل أبنيتها القصصيّة مثلما استوحى منها تقنية الشخصيّة القناع فنقد مختلف أشكال حضور السلطة في حياتنا باُعتماد شخصيّات مقنّعة مصنوعة من كلام تحيل على أشخاص لهم في الواقع وجود على غرار شخصيّة "رأس الجمل" الّتي ربّما تحيل على شخص الرئيس "جمال عبد الناصر". ثمّ إنّ إدريس أفاد من بلاغة العاميّة المصريّة فإذا عبارات الرّاوي مصروفة على المجاز ومعقودة على الإيحاء الكثيف بأبسط الألفاظ لذَا فالانطباع الوحيد في أقاصيصه يتحقّق بواسطة لغة سهلة سلسة وميسورة ولكنّها بعيدة الإيحاء. ولعلّ اعتماد ما تزخر به العاميّة من طاقات إيحائيّة في كتابات إدريس ليقوم شاهدا على أنّ النصّ العربيّ المفرد قادر على توسيع مقوّمات كتابة الأقصوصة مثلما ظهرت في كتابات الأعلام الغربيّين، وهذا ما يتميّز به يوسف إدريس عن النّهج الّذي نهجوه في أقاصيصهم.

الخاتمة العامّة

تعلّقت همّتنا في هذا البحث باستجلاء علاقة الأقصوصة العربيّة الحديثة بالمراجع النظريّة الغربيّة المرصودة لها رغبة منّا في تقويم واقع كتابة الأقصوصة العربيّة تقويما علميّا يقوم على سندات نصيّة، فكان عملنا في صميم الدّراسات المقارنة الّتي تسعى إلى تشخيص وضع القصص العربيّ الحديث بعيدا عن القراءات التمجيديّة المعياريّة المسكونة بهاجس الردّ على الآخر.

على هذا النّحو سعينا في بحثنا هذا إلى تجاوز هذه المقاربات المفتقرة إلى روح الموضوعيّة العلميّة. فحاولنا الوقوف على حقيقة الإبداع العربيّ في مجال الأقصوصة من منظور علميّ يقوم على الوصف والتّحليل والاستنتاج. وبنينا عملنا على استنطاق الأقاصيص العربيّة المدروسة استنطاقا راعينا فيه مبدأ المحايثة وهو مبدأ جوهريّ في الدّراسات الأدبيّة المعاصرة يمكّننا من اكتناه مواطن الجمال في النّصوص الأدبيّة بتبيّن القوانين الفنّيّة المكوّنة لإنشائيّة الجنس القصصيّ.

ولمّا كان عملنا يتنـــزّل في صلب الدّراسات المقارنة، عملنا على رصد وجوه الائتلاف ووجوه الاختلاف بين المنجز من نصوص الأقصوصة العربيّة ممثّلا في مجموعة "بيت من لحم" ليوسف إدريس والمراجع النظريّة الغربيّة المختصّة في إنشائيّة الأقصوصة ممثّلة أساسا في كتابيْ دانيال غروينوفسكي وتياري أوزوالد اللّذين أشرنا إليهما في متن البحث، فجعلنا وصف النّظريات الغربيّة مرحلة ضروريّة تسبق تحليل المدوّنة النصيّة العربيّة مثلما جعلنا استنطاق الأقاصيص العربيّة مرقاة إلى المقارنة والاستنتاج، وعلى هذا الأساس قسّمنا البحث إلى أبواب ثلاثة ينتظمها خطّ منهجيّ قوامه التدرّج من الوصف إلى التحليل فالمقارنة المفضية إلى التقويم واستخلاص النتائج.

لقد سعينا في الباب الأوّل إلى استصفاء بعض النتائج المتعلّقة بإنشائيّة الأقصوصة. فتناولنا بادئ ذي بدء الملابسات التاريخيّة والفنيّة الحافّة بتشكّل جنس الأقصوصة في الآداب الأوروبيّة. فدرسنا تاريخيّة ظهور هذا الجنس على الساحة الأدبيّة الغربيّة لما لمسناه في الدراسات العربيّة من قلّة اهتمام بهذا الجانب الأساسيّ. لذلك دخلنا الأقصوصة من باب جذورها التاريخيّة، وهذا ما مكّننا في ما بعد من رصد التحوّلات الكبرى الّتي طرأت على هذا الجنس مصطلحا ومفهوما، فتعرّفنا على مختلف تسميات هذا الجنس "الفنيّ" في أهمّ أقطار أوروبا. ولقد أسلمنا ذلك إلى ضبط حدود هذا الجنس، ولكنّنا انتهينا إلى أنّ هذا الجنس عصيّ على التّحديد لا يمكن أن نظفر له بحدّ جامع مانع بوصفه جنسا أدبيّا مرنا لم تكتمل ملامحه، ومن ثمّ فهو قابل للتطوير والإضافة.

وكان هذا التمهيد النظريّ كذلك مدخلا مناسبا للوقوف على كيفيّات إجراء العرب لمصطلح "أقصوصة" في كتاباتهم نقدا وإبداعا. فوقفنا على وجوه للخطإ كثيرة في طرائق التّعامل مع هذا المصطلح. بل اكتشفنا خلطا بيّنا لدى بعض الكتّاب والنّقاد بين مصطلح "أقصوصة" وغيره من المصطلحات القصصيّة الغربيّة "كالحكاية الشعبيّة" و"القصّة" و"الرّواية".

وممّا توصّلنا إليه في الباب الأوّل من عملنا أنّ علماء القصص في الغرب انتبهوا إلى قيمة الأجناس القصصيّة الصغرى مثل الأقصوصة. لهذا سعى البعض منهم إلى استصفاء إنشائيّة للأقصوصة على نحو ما وقفنا عليه في كتابيْ غروينوفسكي وأوزوالد.

فلقد بيّـــنّا أنّ الباحثيْن انتهيا إلى نتائج ذات بال تخصّ خصائص الحدث في الأقصوصة. من ذلك الإلحاح على أنّ هذا الجنس يؤثر الحدث الواحد المحقّق لوحدة الانطباع، مثلما يروم مفاجأة القارئ بقفلة خارقة لأفق انتظاره تحقيقا لخصوصيّة الأقصوصة. لهذا فإنّ الحدث وفق ما استخلصاه من أقاصيص غربيّة يتراوح بين المألوف المستجيب لمنطق الحياة والخارق المنتهك لمنطق الأشياء.

ثمّ إنّ ميل المكان في الأقصوصة إلى الضّيق والانحصار، طردًا مع بلوغ النصّ نهايته، كان محلّ اتفاق بين الدّارسين. وما لفت نظرنا في عمليهما أيضا هو أنّ الشخصيّة في الأقصوصة تفتقر إلى التّعريف ويكتنفها الغموض. ولئن بيّـــنا أنّ من أخصّ خصائص الزّمن قيامه على السّرعة وتركيزه على لحظة زمنيّة معيّنة من حياة الشخصيّة، فإنّهما لم يقدّما تصوّرا نظريّا متكاملا حول الرّاوي في الأقصوصة، فأهمّ ما انتهى إليه تياري أنّ الرّاويَ في الأقصوصة ينشطر على غرار الشخصيّات ويلفّه الغموض غالبا.

ومن النتائج الّتي توصّلنا إليها في الباب الثاني المخصّص لاستجلاء خصائص كتابة الأقصوصة العربيّة، نزوع يوسف إدريس إلى بناء الأقصوصة على حدث وحيد لذلك وجدنا عنصر الحدث مكوّنا بنيويّا ثابتا في جميع الأقاصيص وإنْ حـــملنا إلى عالم الفنتاستيك على غرار أقصوصة "الخدعة".

ثمّ استخلصنا أنّ القفلة ركن ركين في كتابة الأقصوصة الإدريسيّة، وأفضى بناء درس الشخصيّة إلى القول إنّ الشخصيّات -بصفة عامة- تفتقر إلى التعريف والأوصاف، كما بدا لنا المكان نازعا إلى الضّيق والانغلاق، ثمّ وجدنا الرّاوي في أغلب الأقاصيص ملتحِفًا بالغموض.

ولقد آثرنا في الباب الثّالث، الّذي يعتبر مركز الثّقل في البحث أنّ نركّز المقارنة على جانبين اثنين. فأمّا الجانب الأوّل فرصدنا فيه وجوه الائتلاف بين النصّ العربيّ المنجز

والمراجع النظريّة الغربيّة فاستخلصنا أنّ نصوص المجموعة المدروسة تستجيب في معظمها لروح قواعد كتابة الأقصوصة مثلما جاءت في مصنفيْ غروينوفسكي وتياري، وأشرنا إلى أنّه لا يمكن الحديث عن إنشائيّة للأقصوصة العربيّة خالصة إلاّ إذا تنصّلت الأقصوصة العربيّة من جميع مقوّمات جنسها مثلما جاءت في منابتها الغربيّة، وهذا الأمر لم يحصل فعلا. غير أنّ هذا الاستنتاج لا يغمط في شيء قيمة الأقاصيص العربيّة. فالامتثال للمقوّمات الكبرى لجنس الأقصوصة لا يعني البتّة المحاكاة والتّقليد ولا ينفي جانب الخصوصيّة.

وأمّا الجانب الثّاني فبحثنا من خلاله عن مظاهر عدول النصّ العربيّ عن بعض قواعد إنشاء النّصوص الأقصوصيّة من جهة الأحداث والشخصيّات والمكان والزّمن والرّاوي، فوقفنا على بعض الانتقاضات الطريفة على سنّة كتابة الأقصوصة مثلما جاءت في المراجع النظريّة الغربيّة من قبيل تعدّد الأحداث في الأقصوصة الواحدة على نحو ما لمسناه في أقصوصة "سنوبزم" ومن جنس ما ألفيناه في إغناء الشخصيّة بالأوصاف والمعلومات في أقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور". ثمّ وقفنا في دراسة المكان على تجاوز إدريس لمفهوم "المكان المزدوج" على نحو ما سطّره غروينوفسكي في نظرية المكان، ومن مظاهر خرق القوانين الفنيّة المتعلّقة بالزّمن في الأقصوصة نزوع إدريس إلى تمطيط زمن الخطاب على غرار ما ألفيناه في أقصوصة "سنوبزم". ثمّ إنّ الكاتب سعى إلى بناء الرّاوي على نحو مغاير لما جاء عليه في النظريّة الغربيّة فجعله متورّطا في لعبة السّرد من خلال تعاليقه وأقواله المخادعة المثقلة بالإيحاء وروح التهكّم والسّخرية.

إلاّ أنّنا وسّعنا دائرة بحثنا فخرجنا من إسار المقارنة إلى تقويم واقع كتابة الأقصوصة العربيّة وتشخيصه، فانتهينا إلى أنّ يوسف إدريس لم ينسف مقوّمات هذا الجنس الغربيّ الحديث بل جادله مجادلة فنيّة رائقة من أعماق المحليّة المصريّة مُستنفرا ما تحفل به "الحدّوتة المصريّة" من طاقات قصصيّة. فاستلهم منها تقنيّة "الشخصيّة القناع" ليرسم صورة إيحائيّة لشخص "عبد الناصر"، وأقام هذه الصورة على الرّمز والكناية والاستعارة. ثمّ إنّ يوسف إدريس عوّل على "بلاغة العاميّة المصرية" لينسج صورة للواقع ساخرة فجاءت اللّغة في نصوصه مغرقة في المحليّة المصريّة معبّرة عن قدرة المبدع العربيّ على تقديم الإضافة، ومن ثمّ تمكّن إدريس من إغناء الجنس" الوافد" بما انطوت عليه هذه اللّغة في تضاعيفها من نكتة مستظرفة أو لنقل ملحة مستطرفة ساهمت من بعض الوجوه في تأسيس أدبيّة بعض الأقاصيص على غرار ما لمسناه من إبداع على غير منوال في أقصوصة "أ كان لا بدّ يا لي لي أن تضيء النور".

فعلى هذا النّحو اكتشفنا أنّ الأقصوصة العربيّة ناظرت الأقصوصة الغربيّة من داخل الجنس نفسه فلم تقوّض أركانه بل أغنته إغناء من خلال توظيف الأدب الشعبي المحليّ القائم على جماليّة مراسم الخطاب الشفويّ، فمن الهامشيّ المتروك تنبع الأقصوصة العربيّة وتنشأ، وهذا ما مكّن إدريس من تلمّس إنشائيّة للأقصوصة قوامها النكتة أو "الملحة" على حدّ تعبير الجاحظ.

ومن ثمّة خلصنا إلى أنّ النصّ العربيّ المفرد بوسعه أن ينتقض على السنّة الأدبيّة السائدة، ثمّ إنّ هذا النصّ وهو يبحث عن مطمح الخصوصيّة يغني جنسه الأدبيّ ويضخّ في عروقه دماء جديدة فيطوّر النظريّة العامّة لكتابة الأقصوصة، ولا شكّ أنّ طموح الأقصوصة العربيّة إلى الخروج من إسار النظريّة النّاطقة بالقائم من النّصوص القصصيّة الغربيّة، لا يعني البتّة انقطاعها عن مقوّمات جنسها. فجنسها الأدبيّ القائم على المواربة والاقتصاد في العبارة والدّقة في الوصف والإيحاء الكثيف يَبقى النسغ المغذّي لخطابها النّازع إلى المغايرة والتطوّر والتنوّع.

ثمّ إنّ هذا البحث أوقفنا على نتيجة هامّة مفادها أنّ لكلّ أدب خصوصيّة فنيّة تميّزه عن الآداب الأخرى رغم سعي بعض الآداب إلى ضرب هذه الخصوصيّة تحت شعار خادع تروّجه أمريكا هو "عولمة الأدب" "Globalization of literature"، والحقّ أنّ هذه التسمية "البرّاقة" ليست سوى طُعْم لاحتواء خصوصيّة الأمم الأخرى، فأنْ "تُعوْلم" أدبك يعني أنّ تتأدّب بأدب غيرك وهذه هي الغاية الكامنة وراء نشر "ثقافة العولمة" بوصفها حيلة جديدة للسيطرة على الثقافات الأخرى ومن ثمّ طمس هويّاتها لذلك أثبت إدريس خصوصيّته لا بخرق أقاصيصه للمتون النظريّة الغربيّة حسب، وإنّما بالانزياح عن المتداول من أساليب الكتابة في عيون الأقاصيص الغربيّة كذلك، ومن ثمّ فإنّ شهرة إدجار آلان بو أقصوصيّا لا تنفي قيمة إدريس كاتبا للأقصوصة العربيّة. فلكلّ منهما خصوصيّته وكلاهما يكتب الأقصوصة وفق أسلوبه الخاصّ لأنّ النّصوص متى تشابهت أصبحت نمطيّة فتنتفي عنها صفة الأدبيّة، وهذا ما ينعكس سلبا على الدّرس الأدبيّ، لأنّ الكتابة المغايرة الماثلة في النّصوص المفردة هي الكفيلة بتطوير النظريّة العامّة للجنس وتعديلها.

ولا نزعم في نهاية هذه الخاتمة أنّنا قدّمنا للقارئ العربّي إجابات شافية ضافية عن واقع كتابة الأقصوصة العربيّة، كما أنّنا لا ندّعي – ومن أين يتأتّى لنا ذلك– التوصّل إلى نتائج نهائيّة توصد دونها أبواب البحث. فما انتهينا إليه – وهو محدود جدّا – لا يعدو أن يكون مجرّد استنتاجات نسبيّة مرتبطة بمدوّنة نصيّة معيّنة وبمنهج بحث معلوم لا يخرج عن

نطاق المقارنة. لهذا نرجو أن يكون هذا البحث جهدا بسيطا ينضاف إلى جهود محمودة سعت إلى كشف النّقاب عن خصائص للأقصوصة العربيّة، ثمّ إنّنا نرجو أن تعنى البحوث العربيّة بجوانب أخرى قصر عنها جهدنا المحدود، وعليه نعتقد أنّ تدبّر أدبيّة الأقصوصة العربيّة واستجلاء إنشائيّتها بحث خليق بالنّظر وإعادة النّظر في أعمال أعمق لأنّ ما كُتِبَ في هذا الصّدد رغم ندرته وأهميّته لم يكن بالقول الفصل.

ثبـــت في المصطلحات الفنيّـــة
– وفق المدخل العربيّ–

– أ –

– أثر وحيد	- Effet unique
– أحداث صغرى	- Micro- évènements
– أدب	- Littérature
– أدبيّة	- Littérarité
– ازدواج	- Dédoublement
– أزمة	- Crise
– أزمة محاكاتيّة	- Crise mimétique
–استراتيجيّات الكتابة	- Stratégies d'écriture
– استعارة	- Métaphore
– أسلوب غير مباشر وحرّ	- Style indirect libre
– إضمار	- Ellipse
– أقصوصة	- Nouvelle
– أقصوصة انبجاسيّة	- Nouvelle implosive
– أقصوصة انفجاريّة	- Nouvelle explosive
– أقصوصة فنتاستيكيّة	- Nouvelle fantastique
– أقصوصة ومضة	- Nouvelle instant
– أقصوصيّ	- Nouvelliste
– الأنا ونظيره	- Le moi et son double
– إنشائيّة	- Poétique

- Poétique de la nouvelle	– إنشائيّة الأقصوصة
- Tournant décisif	– انعراج حاسم
- Dénouement	– انفراج

– ت –

- Focalisation	– تبئير
- Focalisation interne	– تبئير داخلي
- Focalisation zéro	– تبئير صفري
- Péripétie	– تحوّل
- Péripétie unique	– تحوّل وحيد
- Transformation simple	– تحويل بسيط
- Ordre	– ترتيب
- Configuration	– تشكيل
- Suspens	– تشويق
-Déflagration	– تفجّر
- Répétition	– تكرار
- Répétition évènementielle	– تكرار حدثيّ
- Répétitivité	– تكراريّة
- Répétitivité évènementielle	–تكراريّة حدثيّة
- Enonciation narrative	– تلفّظ قصصيّ
- Représentation	– تمثيل
- Alternance	– تناوب
- Fréquence	– تواتر
- Communication	– تواصل

- Tension narrative	– توتّر قصصيّ
	– ج –
- Genre	– جنس
- Genre littéraire	– جنس أدبيّ
- Genre minoritaire	– جنس أقليّ
- Genre narratif	– جنس قصصيّ
- Dispositif	– جهاز
	– ح –
- Accident	– حادثة
- Intrigue	– حبكة
- Claustration	– حجز
- Évènement	– حدث
- Évènement extraordinaire	– حدث خارق للمألوف
- Évènement ordinaire	– حدث مألوف
- Évènement capital	– حدث مركزيّ
- Histoire	– حكاية
- Conte	– حكاية شعبيّة
	– خ –
- Discours	– خطاب
- Discours immédiat	– خطاب فوريّ
- Linéarité	– خطيّة
	– د –
- Dramatique	– دراميّ

- ديكور	- Décors

- ذ -

- ذروة	- Acmé
- ذروة دراميّة	- Acmé dramatique
- ذروة قصصيّة	-Acmé narrative

- ر -

- راوٍ	- Narrateur
- راوٍ مزدوج	- Narrateur dédoublé
- رمز	- Symbole
- رواية	- Roman

- ز -

- زمن	- Temps
- زمن تاريخيّ	- Temps chronologique
- زمن ثابت	- Temps immuable
- زمن الحكاية	- Temps de l'histoire
- زمن زائف	- Pseudo- temps
- زمن القراءة	- Temps de la lecture
- زمن السّرد	- Temps de la narration
- زمن متخيّل	- Temps ficitif
- زمنيّة	- Temporalité
- زمنيّة موحّدة	- Temporalité unifiée

- س -

- سرد	- Narration

- Récit itératif	– سرد مؤلّف
- Récit singulatif	– سرد مفرد
- Récit répétitif	– سرد مكرّر
- Vitesse	– سرعة

– ش –

- Personne	– شخص
- Personnage	– شخصيّة
- Oral	– شفويّ
- Oralité	– شفويّة

– ص –

- Conflit	– صراع
- Voix narrative	– صوت سرديّ

– ع –

- Merveilleux	– عجيب
- Narratologie	– علم القصص
- Narratologue	– عالم القصص

– غ –

- Étrange	– غريب
- Rival	– غريم
-Ambiguïté	– غموض
- non spectaculaire	– غير مشهديّ
- Non dit	– غير مقول

- ف -

- Espace	– فضاء
- Espace tragique	– فضاء تراجيدي
- Espace signifiant	– فضاء دالّ
- Espace référentiel	– فضاء مرجعيّ
- Espace fonctionnel	– فضاء وظيفي
- Action	– فعل

- ق -

- Récit	– قصّة
- Short story	– قصّة قصيرة
- Récit bref	– قصّة موجزة
- Clausule	– قفلة
- Clausule fermée	– قفلة مغلقة
- Clausule ouverte	– قفلة مفتوحة
- Masque	– قناع

- ك -

- Intensité	– كثافة
- Intensité dramatique	– كثافة دراميّة
- Métonymie	– كناية

- ل -

- Moment de crise	– لحظة تأزّم
- Moment phare	– لحظة تنوير
- Rencontre	– لقاء

- Rencontre impossible	– لقاء مستحيل

– م –

- Terme	– مآل
- Fable	– مثل
- Sommaire	– مجمل
- Vraisemblable	– محتمل
- Mimésis	– محاكاة
- Immanent	– محايث
- Durée	– مدّة
- Durée brouillée	– مدّة مخلوطة
- Durée concentrée	– مدّة مركّزة
- Durée dilatée	– مدّة ممدّدة
- Journal intime	– مذكّرة شخصيّة
- Étapes intermédiaires	– مراحل وسيطة
- Narrataire	– مرويّ له
- Trajet	– مسافة
- Projet réaliste	– مشروع واقعيّ
- Scène	– مشهد
- Scène initiale	– مشهد أصليّ
- Sens implicite	– معنى ضمني
- Aventure	– مغامرة
- Anachronie	– مفارقة زمنيّة
- Lisibilité	– مقروئيّة

- Dit	– مقول
- Lieu délimité	– مكان محدّد
- Lieu dédoublé	– مكان مزدوج
- Monologue	– مونولوج

– ن –

- Anecdote	– نادرة
- Point de départ	– نقطة انطلاق
- Point d'arrivé	– نقطة وصول

– و –

- Unité	– وحدة
- Unité dramatique	– وحدة دراميّة
- Unité d'évènement	– وحدة الحدث
- Situation	– وضع
- Situation initiale	– وضع أصليّ
- Situation terminale	– وضع نهائيّ
- Pause	– وقف

ثبــت في المصطلحات الفنيّــة
– وفق المدخل الفرنسي–

- A -

- Accident	– حادثة
- Acmé	– ذروة
- Acmé dramatique	– ذروة دراميّة
- Acmé narrative	– ذروة قصصيّة
- Action	– فعل
- Alternance	– تناوب
-Ambiguïté	– غموض
- Anachronie	– مفارقة زمنيّة
- Anecdote	– نادرة

- C -

- Claustration	– حجز
- Clausule	– قفلة
- Clausule fermée	– قفلة مغلقة
- Clausule ouverte	– قفلة مفتوحة
- Communication	– تواصل
- Configuration	– تشكيل
- Conflit	– صراع
- Conte	– حكاية شعبيّة
- Crise	– أزمة
- Crise mimétique	– أزمة محاكاتيّة .

- D -

- Décors	– ديكور
- Dédoublement	– ازدواج
-Déflagration	– تفجّر
- Dénouement	– انفراج

- Discours	– خطاب
- Discours immédiat	– خطاب فوريّ
- Dispositif	– جهاز
- Dramatique	– دراميّ
- Durée	– مدّة
- Durée brouillée	– مدّة مخلوطة
- Durée concentrée	– مدّة مركّزة
- Durée dilatée	– مدّة ممدّدة

– E –

- Effet unique	– أثر وحيد
- Ellipse	– إضمار
- Enonciation narrative	– تلفّظ قصصيّ
- Espace	– فضاء
- Espace fonctionnel	– فضاء وظيفي
- Espace référentiel	– فضاء مرجعيّ
- Espace signifiant	– فضاء دالّ
- Étapes intermédiaires	– مراحل وسيطة
- Étrange	– غريب
- Évènement	– حدث
- Évènement capital	– حدث مركزيّ
- Évènement extraordinaire	– حدث خارق للمألوف
- Évènement ordinaire	– حدث مألوف

– F –

- Fable	– مثل
- Focalisation	– تبئير
- Focalisation interne	– تبئير داخلي
- Focalisation zéro	– تبئير صفري
- Fréquence	– تواتر

- G -

- Genre	– جنس
- Genre littéraire	– جنس أدبيّ
- Genre minoritaire	– جنس أقليّ
- Genre narratif	– جنس قصصيّ

- H -

- Histoire	– حكاية

- I -

- Immanent	– محايث
- Intensité	– كثافة
- Intensité dramatique	– كثافة دراميّة
- Intrigue	– حبكة

- J -

- Journal intime	– مذكّرة شخصيّة

- L -

- Le moi et son double	– الأنا ونظيره
- Linéarité	– خطيّة
- Lisibilité	– مقروئيّة
-Littérarité	– أدبيّة
- Littérature	– أدب

- M -

- Masque	– قناع
- Merveilleux	– عجيب
- Métaphore	– استعارة
- Métonymie	– كناية
- Micro- évènements	– أحداث صغرى
- Mimésis	– محاكاة

- Moment de crise	– لحظة تأزّم
- Moment phare	– لحظة تنوير
- Monologue	– مونولوج

- N -

- Narrateur	– راوٍ
- Narrateur dédoublé	– راوٍ مزدوج
- Narratologie	– علمُ القصص
- Narratologue	– عالِم القصص
- Nouvelle	– أقصوصة
- Nouvelle explosive	– أقصوصة انفجاريّة
- Nouvelle fantastique	– أقصوصة فنتاستيكيّة
- Nouvelle implosive	– أقصوصة انبجاسيّة
- Nouvelle instant	– أقصوصة ومضة
- Nouvelliste	– أقصوصيّ

- O -

- Oral	– شفويّ
- Oralité	– شفويّة
- Ordre	– ترتيب

- P -

- Pause	– وقف
- Personnage	– شخصيّة
- Personne	– شخص
- Poétique	– إنشائيّة
- Poétique de la nouvelle	– إنشائيّة الأقصوصة
- Point d'arrivée	– نقطة وصول
- Point de départ	– نقطة انطلاق
- Péripétie	– تحوّل
- Péripétie unique	– تحوّل وحيد

- Projet réaliste	– مشروع واقعيّ
- Pseudo- temps	– زمن زائف

- R -

- Récit	– قصّة
- Récit itératif	– سرد مؤلّف
- Récit répétitif	– سرد مكرّر
- Récit singulatif	– سرد مفرد
- Rencontre	– لقاء
- Rencontre impossible	– لقاء مستحيل
- Répétition	– تكرار
- Répétition évènementielle	– تكرار حدثيّ
- Répétitivité	– تكراريّة
- Répétitivité évènementielle	–تكراريّة حدثيّة
- Représentation	– تمثيل
- Rival	– غريم

- S -

- Scène	– مشهد
- Scène initiale	– مشهد أصليّ
- Sens implicite	– معنى ضمني
- Short story	– قصّة قصيرة
- Situation	– وضع
- Situation initiale	– وضع أصليّ
- Situation terminale	– وضع نهائيّ
- Sommaire	– مجمل
- Stratégies d'écriture	–استراتيجيّات الكتابة
- Style indirect libre	– أسلوب غير مباشر وحرّ
- Suspens	– تشويق

- T -

- Temps — زمن
- Temps chronologique — زمن تاريخيّ
- Temps de la lecture — زمن القراءة
- Temps de l'histoire — زمن الحكاية
- Temps de la narration — زمن السّرد
- Temps immuable — زمن ثابت
- Temporalité — زمنيّة
- Temporalité unifiée — زمنيّة موحّدة
- Tension narrative — توتّر قصصيّ
- Terme — مآل
- Tournant décisif — انعراج حاسم
- Trajet — مسافة

- U -

- Unité — وحدة
- Unité d'évènement — وحدة الحدث
- Unité dramatique — وحدة دراميّة

- V -

- Voix narrative — صوت سرديّ
- Vraisemblable — محتمل

قائمة المصـــادر والمراجع

I – المصـــــادر

❶ – العربـــــيّة

- إدريس (يوسف): بيت من لحم، ط 1، عالم الكتب، مصر، 1971.
الطبعة المعتمدة في البحث: ط دار العودة، بيروت– لبنان (دت).

❷ – الأجنبيّة

- **Grojnowski (Daniel):** "Lire la nouvelle", Ed. Dunod, Paris, 1993.
- **Ozwald (Thierry):** "La nouvelle", Ed. Hachette, Paris, 1996.

II – الـمــــراجع

❶ – العربـــــيّة

– **الأبيض (رضا)**: طوفان الساعات الميّتة: قراءة في البناء والدّلالة، الحياة الثقافيّة (تـــونس) العدد 94، 1998.
– **أسعد (سامية)**: القصّة القصيرة وقضيّة المكان، مجلّة فصول، مجلّد 2، العـــدد 4، (عـــدد خاصّ بالقصّة القصيرة)، 1982.
– **الباردي (محمد رجب)**: في نظريّة الرّواية، سراس للنشر، تونس، 1996.
– **البحيري (كوثر عبدالسلام)**: أثر الأدب الفرنسيّ على القصّة العربيّة، الهيـــأة المـــصريّة العامّة للكتاب، 1985.
– **بكّار (توفيق)**:
- من أعماق التّراث إلى أقصى المعاصرة: نموذجان تونسيّان، ضمن وقـــائع نـــدوة مكناس بالمغرب (1983)، مؤسّسة الأبحاث العربيّـــة، بـــيروت– لبنـــان، ط1، 1986.
- أوجاع الإفاقة على التّاريخ العاصف، مقدّمة حدّث أبو هريرة قال، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط3، 1989.

• مقدّمات، دار الجنوب للنشر، تونس، أفريل 2002.

- **بنسليمان (حسناء)**: بنية الخطاب السّردي، علامات في النّقد، م 14، ج 54، المملكة العربيّة السعودية، ديسمبر 2004.

- **بن ضياف (محسن)**: يوسف إدريس كاتب القصّة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 1985.

- **تيمور (محمود)**: فنّ القصص: دراسات في القصّة والمسرح، المطبعة النموذجيّة بالحلمية الجديدة ومكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، (د.ت).

- **الجوة (أحمد)**: الغموض في بعض أقاصيص يوسف إدريس، الحياة الثقافيّة، السنة 27، العدد 138، أكتوبر 2002.

- **حافظ (صبري)**: خصائص الأقصوصة البنائيّة وجماليّاتها، فصول، مجلّد 2، العدد 4، 1982.

- **حجازي (سمير)**: التفسير السوسيولوجي لشيوع القصّة القصيرة، فصول، مجلّد 2، العدد 4، 1982.

- **الخبو (محمد)**: الخطاب القصصي في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار صامد للنشر، صفاقس، ط1، جانفي 2003.

- **الزكري (عبداللطيف الطاهر)**: محمود تيمور ونشأة القصّة القصيرة، علامات في النقد، م 14، ج 54، المملكة العربيّة السعوديّة، ديسمبر 2004.

- **سماوي (أحمد)**: في نظريّة الأقصوصة، مطبعة التسفير الفنيّ، صفاقس، ط 1، 2003.

- **سويدان (سامي)**: في شعريّة النصّ القصصيّ: مقاربة جماليّة لإحدى أقاصيص غسّان كنفاني:" كان يوم ذاك طفلا"، الفكر العربي المعاصر، العدد 76- 77، ماي- جوان 1990.

- **الشّاروني (يوسف)**: دراسات في القصّة القصيرة، طلاس للدراسات والنّشر، دمشق، ط1، 1989.

- **الشرافي (محمد نجيب)**: القصة القصيرة في الأدب الفلسطيني داخل الأرض المحتلّة، بحث مرقون أعدّ لنيل شهادة التّعمّق في البحث، إشراف توفيق بكّار، جامعة تونس الأولى، كليّة الآداب منّوبة، السّنة الجامعيّة: 1993- 1994 (T(5265.

- **العالم (محمود أمين)**: عالم يوسف إدريس القصصيّ، مجلّة إبداع، العدد 9 (عدد خاص بيوسف إدريس)، مصر، سبتمبر 1991.

- عبدالرحيم (عبدالرحيم محمد): أزمة المصطلح في النقد القصصيّ، فصول، المجلّد 7، العدد 3+4، 1987.
- عصفور (جابر): "هل يموت هذا الزّمار؟!"، مجلّة إبداع، العدد9 سبتمبر 1991.
- عطيّة (نعيم): مؤثّرات أوروبيّة في القصّة المصريّة في السّبعينات، فصول، مجلّد 2، العدد 4، 1982.
- فريد (ماهر شفيق): تجربة العبث بين الأدب الغربي والقصة المصريّة القصيرة، فصول، مجلد2، العدد4، 1982.
- فيال (شارل) و بلاّ (شارل): مقال قصّة، دائرة المعارف الإسلاميّة، المجلّد 5، ط. 2، (تعريب أحمد السماوي، الحياة الثقافيّة، السنة 23، العدد 94، 1998).
- القاضي (محمد):
  - تحليل النصّ السّردي، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997.
  - في حواريّة الرّواية: دراسة في السرديّة التونسيّة، دار سحر للنشر، ط1، جانفي 2005.
  - إنشائيّة القصّة القصيرة: دراسة في السرديّة التونسيّة، الوكالة المتوسطيّة للصحافة، ط1، تونس، مارس 2005.
- قسومة (الصادق): طرائق تحليل القصّة، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنّشر، تونس، ط1، 2000.
- محمود (حامد شوكت): مقوّمات القصّة العربيّة الحديثة في مصر: بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الفكر العربي، القاهرة، أكتوبر 1974.
- النسّاج (سيّد حامد): اتجاهات القصّة المصريّة، مكتبة الدراسات الأدبيّة، دار المعارف، مصر، 1978.
- هيكل (أحمد): دراسات أدبيّة، دار المعارف، مصر، ط1، 1980.
- الواد (حسين):
  - "من طلب الخلاص... إلى أوجاع الكوابيس"تقديم لمختارات قصصية ليوسف إدريس سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1988.
  - البنية القصصيّة في رسالة الغفران، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، تونس، 1993.
- يقطين (سعيد): الرّواية العربيّةمن التّراث إلى العصر، مجلّة علامات في النّقد، المجلّد 15، ج 57، المملكة العربية السعودية، سبتمبر 2005.

❷- الأجنبيّة

- **Bakhtine (Mikhaïl):** "Esthétique et théorie du roman", traduit du Russe par Daria Olivier, Ed, Gallimard, Paris, 1978.
- **Barthes (Roland) :**
    - Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communications n°8, 1966, Ed. Seuil, 1981.
    - "S / Z", Ed. Seuil, Paris, 1970.
- **Chklovski (Viktor):** "La construction de la nouvelle et du roman", *in* Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes. Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Ed. Seuil 1965.
- **Cobham (Catherine):** "Sex and society in Youssef Idriss", Journal of Arabic literature, Vol. VI, 1975.
- **Ducrot (Ozwald)** et **Todorov (Tzvetan):** "Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", Ed. Seuil, Paris, 1972.
- **Eikhenbaum (Boris):** "Comment est fait le manteau de Gogol" + " Sur la théorie de la prose", *in* Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes, Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Ed. Seuil 1965.
- **Etiemble (René):** "Nouvelle, Encyclopaedia universalis", Paris, France, SA, Corpus 13, 1985.
- **Fonyi (Antonia):** "Nouvelle, Encyclopaedia universalis", Paris, France, SA, Corpus 13, 1985.
- **Genette (Gérard):**
    - "Figures III", Ed. Seuil, Paris, 1972.
    - "Nouveau discours du récit", Ed. Seuil, 1983.

- **Godenne (René):** "Etudes sur la nouvelle de la langue française", Paris, Honoré champion Editeur, 1993.
- **Hamon (Philippe):**
  - "Clausules", *in* Poétique n° 24, 1975.
  - "Pour un statut sémiologique du personnage", *in* Poétique du récit (ouvrage collectif), Ed, seuil, coll, points, 1977.
- **Issacharoff (Michael):** "L'Espace et la nouvelle", Ed. José Corti, 1976.
- **Mitterrand (Henri):** "Le discours du roman", Ed. P.U.F, Paris, 1980.
- **Ricœur (Paul):** "Temps et récit", Ed. Seuil, TI, 1983.
- **Todorov (Tzvetan):** "Les catégories du récit littéraire", *in* Communications n°8, 1966. Seuil, 1981.

❸- المعاجم

- **Le Petit Robert I,** Nouvelle édition revue, corrigée, mise à jour en 1991et imprimée en France, Dépôt légal Mars 1991.

فهــــرس الموضوعات



- أصيل قرية سيدي علي بن سالم من ولاية القيروان.
- أستاذ تعليم ثانوي،متحصل على شهادة الماجستير في الأدب المقارن.
- سيعدّ أطروحة دكتورا في مجال السّرديّات الحديثة بإشراف الدكتور محمد الخبو.
- ينتمي إلى وحدة بحث التّداوليّة بكلية الآداب و العلوم الإنسانية بالقيروان.

وكان المؤلّف وهو يقلّب النّظر في هذه المجموعة واعيا كلّ الوعي بما أُنجز من دراسات عربيّة قليلة في مجال الأقصوصة عامّة وفي مجال الدّراسة المقارنة المتعلّقة بهذا المجال خاصّة. وقد وَسَمَ ذلك بالانطباعيّة والتسرّع وعدم تمثّل لمقوّمات الدرس الموضوعي المحايث للأدب، فكان عمل المؤلّف في هذا السياق إضافة لعلّها تكون لبنة متينة في بناء لعمل نقديّ موسوم بأكثر رصانة يقتضيها المنطق الأكاديميّ.

والحاصل أنّ بحث حاتم السالمي عن الأقصوصة العربيّة في علاقتها بالأقصوصة الغربيّة بحث شيّق في منهجه، بهيج في لغته، صارم في منطق توجّهاته، ظاهرة الشّخصيّة الباحثة فيه.

د.محمد الخبو

فعلى هذا النّحو اكتشفنا أنّ الأقصوصة العربيّة ناظرت الأقصوصة الغربيّة من داخل الجنس نفسه، فلم تقوّض أركانه، بل أغنته إغناء من خلال توظيف الأدب الشّعبي المحليّ القائم على جماليّة مراسم الخطاب الشفويّ، فمن الهامشيّ المتروك تنبع الأقصوصة العربيّة وتنشأ، وهذا ما مكّن إدريس من تلمّس إنشائيّة للأقصوصة قوامها النكتة... ومن ثمّة خلصنا إلى أنّ النصّ العربيّ المفرد بوسعه أن ينتقض على السنّة الأدبيّة السائدة، ثمّ إنّ هذا النصّ وهو يبحث عن مطمح الخصو[...] الأدبيّ ويضخّ في عروقه دماء جديدة فيطوّر النظريّة العامّة لكتابة الأقصوصة، ولا [...] الأقصوصة العربيّة إلى الخروج من إسار النظرية الناطقة بالقائم من النصوص القص[...] البتة انقطاعها عن مقوّمات جنسها. فجنسها الأدبي القائم على المواربة و الاقتصاد [...] في الوصف و الإيحاء الكثيف يبقى النّسغ المغذّي لخطابها النّازع إلى المغايرة و التّطو[...]

حا[...]

Prix : 10.000 DT

I.S.B.N / 978-9973-61-531-2